# GRIECHISCHE VASENMALEREI: AUSWAHL HERVORRAGENDER VASENBILDER

Adolf Furtwängler, Karl Reichhold, Friedrich Hauser

# GRIECHISCHE VASENMALEREI

## AUSWAHL HERVORRAGENDER VASENBILDER

MIT UNTERSTÜTZUNG AUS DEM THEREIANOS-FONDS
DER KGL. BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN HERAUSGEGEBEN

VON

A. FURTWÄNGLER UND K. REICHHOLD

II. SERIE

MIT 60 PHOTOTYPIE-TAFELN

MUNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1905

GRIECHISCHE VASENMALEREI

# GRIECHISCHE VASENMALEREI

## AUSWAHL HERVORRAGENDER VASENBILDER

MIT UNTERSTÜTZUNG AUS DEM THEREIANOS-FONDS
DER KGL. BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN HERAUSGEGEBEN

VON

A. FURTWÄNGLER UND K. REICHHOLD

NACH FURTWÄNGLERS TODE FORTGEFÜHRT

VON

FRIEDRICH HAUSER

═ SERIE II. TEXT ═

MÜNCHEN
F. BRUCKMANN A.-G.
1909

F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

## Vorwort.

Nachdem der geistige Urheber dieses Werkes bei dem Erscheinen der zweiten Serie gestorben ist, obliegt mir die Pflicht, der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu München für die gewährten Unterstützungen, sowie allen Museums-Direktoren und -Beamten, die zum Gelingen der Arbeit mir behilflich waren, meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

München, im Juli 1909

Karl Reichhold

# Inhaltsverzeichnis

# Systematische Inhaltsübersicht

## I. Archaische schwarzfigurige Vasen

Chalkidisch:



## II. Attische Vasen des strengen rotfigurigen Stiles

A. Amphora:



B. Hydria:



C. Stamnos:



D. Sog. Psykter:

## III. Attische Vasen des streng-schönen Stiles polygnotischer Epoche

## IV. Attische Vasen des freien Stiles der perikleischen Epoche

# Verzeichnis
## der abgebildeten Vasen nach Museen geordnet

# Verzeichnis der Textabbildungen

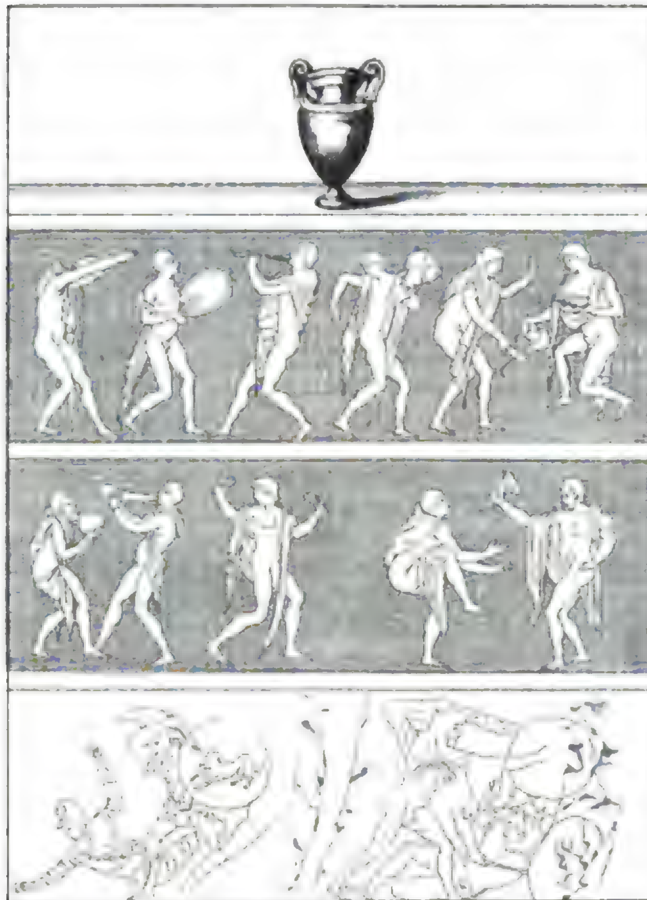


Abb. 1. Dempster, de Etruria regali I, 19

## TAFEL 61/62
## HERAKLES IM KAMPFE GEGEN AMAZONEN
## VOLUTENKRATER IN AREZZO

Dies aus der alten Sammlung Baccio zu Arezzo in das öffentliche Museum derselben Stadt übergegangene Gefass gehört zu den am längsten »bekannten« Vasen, die es giebt; denn es ist schon in den ältesten Werken abgebildet, die sich mit antiken Vasen beschäftigten; freilich nur in seltsamer Entstellung.[1]) Da es nicht uninteressant ist, eine solche frühe Publikation mit unseren heutigen Ansprüchen zu vergleichen, lasse ich beistehend Abb. 1 diese alte, 1723 erschienene,

[1]) *Thomae Dempsteri de Etruria regali libri VII nunc primum editi cur. Thoma Coke*, Florenz 1723. vol. I, tab. 19 »vas fictile Arretii in museo equ. H. Bacci fragmentis coagmentatis instauratum pictura alicubi partim deleta«. Die Zeichnung der Form zeigt, dass damals der fehlende Fuss anders ergänzt war als jetzt. — Die Abbildungen zu Dempsters gelehrten Abhandlungen sind, wie die Vorrede angiebt, alle damals erst von dem Herausgeber Coke, also um 1723, veranlasst worden. — *Passeri* hat in

noch 1770 wiederholte Abbildung (auf die Hälfte verkleinert) wiedergeben. Der damalige Zeichner interessierte sich viel mehr für den niedlichen lustigen Fries am Halse als für die grossen Figuren der Hauptbilder. Die erste einigermassen leidliche Abbildung liess *H. Brunn* 1864 anfertigen, der die Vase in Arezzo vorfand und zeichnen liess (Monumenti dell'Inst. VIII, 6). Ich lasse auch diese Publikation beistehend Abb. 2 (auf die Hälfte verkleinert) wiedergeben, da es von Interesse ist, auch diese mit dem zu vergleichen, was wir heute bieten. Die Abbildung, die Heydemann z. B., noch 1879, als ganz vortrefflich rühmt, gehört zu den besten der damaligen Zeit. Der vergleichende Blick auf unsere Tafel lehrt aber dennoch, dass ja einfach alles, worin das künstlerische Verdienst und der künstlerische Wert der Vase beruht, dort weggeblieben ist; und was gegeben ist, erscheint grob und flau. Ferner ist es für das damals ausschliesslich auf den mythologischen Inhalt der Bilder gerichtete Interesse charakteristisch, dass diese von Brunn veranlasste Publikation Form und Ornament der Vase, sowie den nicht mythologischen Fries am Halse, der jenen Zeichner des 18. Jahrhunderts so angezogen hatte, ganz überging. *Otto Jahn* schrieb den Text zu dieser Tafel (Annali d. Inst. 1864, 239 ff.), in dem die Form der Vase nicht einmal genannt wird, so dass noch Klein 1890 (Vasen mit Lieblingsinschriften, S. 67) die Gefässform als unbekannt bezeichnen musste. O. Jahns Text beschäftigt sich nur, aber auch nicht einmal eingehend, mit der Deutung des Bildes; über das Künstlerische, überhaupt über die Vase als Kunstwerk hat er kein Wort. *Heydemann* hat 1879 die Namensbeischriften der Amazonen revidiert,[1]) doch giebt auch er sie weder vollständig noch genau. Er beschreibt indes zum ersten Male wenigstens die Form und den Halsfries; die vielen Inschriften an diesem hat er aber gar nicht bemerkt! Als 1889 der für die griechischen Vasen wahrhaft begeisterte Sammler Herr *A. van Branteghem* aus römischem Kunsthandel ein von dem Maler Smikros signiertes Gefäss erwarb, kam er auf die Vermutung, die Vase von Arezzo möge von demselben Meister herrühren, indem er dachte, auch dort sei wohl der Liebling Pheidiades genannt (was freilich eine irrige Annahme war), und *W. Klein* kam auf dieselbe Vermutung (Lieblingsinschriften 1890, S. 67). Etwas später hat *Pollak* (arch.-epigr. Mitteil. aus Österreich XVIII, 1895, S. 14) sich das Verdienst erworben, zuerst die Inschriften der Figuren des Halsfrieses bemerkt zu haben (danach *Klein*, Lieblingsinschriften, 2. Aufl. 1898, S. 127); auch er teilt die Vase Smikros zu. Ebenso *P. Hartwig*, der sie in seinem Werke »Griech. Meisterschalen«, S. 214 Anmerkung, erwähnt. Eine eingehendere künstlerische Würdigung und den Versuch einer Begründung der Zuweisung an Smikros hat unlängst erst *Camille Gaspar* in einer dem Vasenmaler Smikros gewidmeten Abhandlung (Monuments et Mémoires Piot IX, 1902, p. 28 ff.) gegeben, darin er auch eine neue und vollständige Publikation der Vase als notwendig bezeichnet, die wir denn nun auch hier vorlegen.[2])

Es ist in der That ein Prachtstück allerersten Ranges, das wir hier vor uns haben. Die Form des 0,60 m hohen Gefässes ist die uns schon von der François-Vase her (Taf. 3) bekannte; es ist ein Mischgefäss (Krater) mit Voluten-

---

seinem Werke *picturae Etruscorum in vasculis II*, 1770, auf Taf. 163 jenes Blatt aus dem Dempsterschen Werke einfach übernommen.

[1]) Mitteil. aus den Antikensamml. in Mittel- und Oberitalien, S. 104.

[2]) K. R. zeichnete die Vase im Frühjahr 1904; ich selbst habe sie etwas später revidiert.

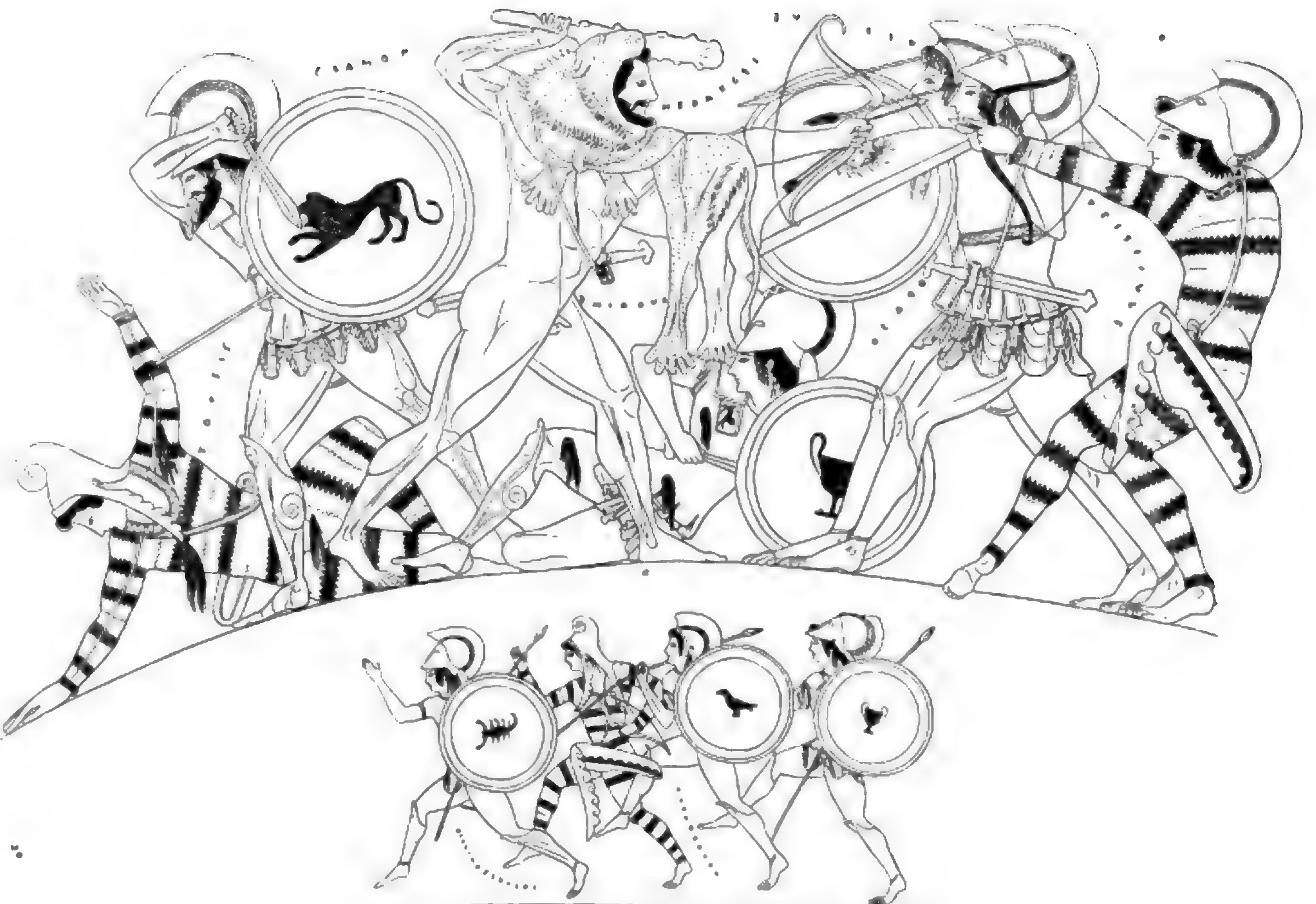


Abb. 2. Monumenti dell' Inst. VIII, 6

henkeln. Wir haben eine etwas jüngere Ausbildung der Form an der grossen Neapler Amazonen-Vase (Taf. 28) und eine noch etwas jüngere Variante in der Talos-Vase (Taf. 38/39; Text I, S. 196) kennen gelernt. Es ist sehr instruktiv, sich die Formen dieser vier Gefässe nebeneinander zu vergegenwärtigen und sie zu vergleichen; es liegt ein schönes Stück Geschichte der Entwicklung der tektonischen Formen darin.

Leider ist der ganze Fuss unserer Vase modern und nicht richtig ergänzt. Im übrigen ist sie vortrefflich erhalten. Form und Dekoration sind von der François-Vase schon ausserordentlich verschieden und stimmen mit der einige Dezennien jüngeren Neapler Amazonen-Vase Taf. 28 in allem Wesentlichen überein. Nur ein charakteristischer Unterschied ist hervorzuheben: die Trennung der oberen von der unteren Halshälfte ist an der Aretiner Vase nach alter Art eine schlichte, harte, die ohne jeden Übergang absetzt; dagegen die Neapler (Taf. 28) an dieser Stelle ein vermittelndes Kymation einsetzt. Wie sehr die Talos-Vase dann auf der Bahn der weiteren Profilierung durch Kymatien fortgeschritten ist, haben wir im Texte Bd. I, S. 196, beobachtet.

Es ist ferner instruktiv die Ornamentstreifen zu vergleichen. Die Neapler Vase hat am Halse (Taf. 28 unten rechts) ganz dasselbe Ornament wie die Aretiner an der Vorderseite; allein an letzterer ist der archaische Ursprung des Ornamentes noch deutlich zu erkennen; das reiche Geschling des Bandwerks sowie die Lotosblüten mit den drei Spitzen hier schliessen sich noch ganz an jenen altarchaischen Typus an, wie er schon auf der Schüssel von Aegina (Archäol. Ztg. 1882, Taf. 10) erscheint. An der Neapler Vase ist das Schema schon wesentlich in leichterem, eleganterem Geschmacke umgebildet. Hervorzuheben ist, dass das Ornament ganz genau so wie auf der Aretiner Vase auch auf dem Antaios-Krater des Euphronios im Louvre (als unterer Abschluss der Vorderseite) erscheint. Die Rückseite des Halses der Aretiner Vase (Taf. 62) zeigt sehr schwere Palmetten von dem Geschmacke wie auf den epiktetischen Schalen und wie auf jenem Antaios-Krater und dem Brüsseler Smikros-Stamnos. Auch der untere Abschluss des grossen Bildfrieses, die liegenden Palmetten, sind an der Aretiner Vase altertümlicher, genau mit dem Antaios-Krater des Euphronios übereinstimmend (Pottier, vas. ant. du Louvre 2, 101), an der Neapler eleganter und flüssiger komponiert. Die Talos-Vase hat an dieser Stelle schon den in späterer Zeit hier durchweg herrschenden Mäander. Endlich ist es unter die altertümlicheren Züge der Aretiner Vase zu rechnen, dass sie, obwohl die Bilder von Vorder- und Rückseite zusammengehören, doch nicht wagt, das Bild ganz umlaufen zu lassen und grosse Palmettenornamente als Trennung unter den Henkeln anbringt. Dass auch die Ansätze der Henkel selbst mit einem reichen Palmettenkreuz geziert sind, ist ebenfalls ein Zug altertümlichen Geschmacks, der etwas kleinlich wirkt. Der grosse Fluss der Neapler Vase würde dergleichen gar nicht mehr ertragen.

Wie in der Ausführung des Ornamentes an Vorder- und Rückseite ein Unterschied hervortritt, so auch bei den Bildern. Die Vorderseite ist durchweg reicher im Detail und sorgfältiger behandelt. Dies zeigt sich auch in Kleinigkeiten der Technik. Die drei Lanzen der Vorderseite sind rot aufgemalt, die der Rückseite nicht. Die Chitone der Vorderseite sind mit verdünntem, gelblichem Firnis angelegt, die der Rückseite nicht. Die Muskulatur des Telamon, Herakles und der Kydoime ist mit Relieflinien, die der anderen Figuren wie gewöhnlich mit ver-

dünnten Pinsellinien gegeben. An den Halsfiguren der Vorderseite haben drei ausgesparten Haarkontur, an denen der Rückseite haben alle nur die alte Ritzlinie.

Der grosse Bildfries auf dem Bauche der Vase schildert den Kampf, den *Herakles* mit seinem Genossen *Telamon* gegen das Heer der *Amazonen* zu bestehen hatte. Welche Entwicklung die Darstellung dieser Sage in der archaischen Kunst, die sie sehr liebte, genommen hat, habe ich in Roschers Lexikon der Mythol. I, Sp. 2202, eingehend dargelegt, worauf ich hier verweise.[1] Das herrschende alte Motiv der Hauptgruppe ist, dass Herakles mit der Linken eine zur Flucht gewandte oder in die Kniee gesunkene Amazone am Helme, Schilde, Arme, an der Schulter oder den Haaren festhält und sie zumeist mit dem Schwerte oder mit Lanze oder Keule bedroht. Hiervon weicht unser Gefäss ab. Hier liegt eine schwer verwundete Amazone zu Füssen des Helden; doch drei unverwundete Amazonen kämpfen gleichzeitig gegen ihn. Herakles fasst keine der Amazonen an, sondern ist in einem in der statuarischen Kunst der später archaischen Epoche ausgebildeten Typus dargestellt: weitausschreitend, hält er mit vorgestreckter Linken den Bogen und zwei Pfeile, in der hochgehobenen Rechten schwingt er die Keule. Für die Geschichte dieses Typus verweise ich auf meine Ausführungen in Roschers Lexikon der Mythol. I, Sp. 2141 ff. und 2150 f. Dem Helden ist der Name beigeschrieben (Ηεραχλες); die gefallene, aus vier Wunden blutende, als Hoplit ausgerüstete Amazone, deren Auge brechend dargestellt ist, heisst *Kydoime* (Κυδοιμε), ein für das Schlachtgetümmel sehr passender Name, der aber sonst nicht vorkommt; er ist offenbar entlehnt von dem durch die Ilias bekannten Schlachtendämon Kydoimos (Il. 5, 593; 18, 535). Die beiden eng nebeneinander auf Herakles losgehenden Amazonen, beide in Hoplitenrüstung, heissen *Hypsipyle* (geschrieben 'Υφσεπυλε; für die Aspiration am Anfange ist kein Platz, sie fehlte also; der vierte Buchstabe ist sicher ε)[2] und *Thraso* (Θρασο); die dritte Gegnerin des Herakles ist in skythischer Bogenschützentracht dargestellt und heisst *Teisipyle* (Τεισιπυλε). Während der Name Thraso nur auf den kühnen Mut der Kriegerinnen anspielt, schwebte dem Maler bei den anderen beiden Namen wohl der Gedanke an die Amazonen als Beschützerinnen ihrer Stadt und deren Thore vor. Eine altattische, schwarzfigurige Vase (Inghirami, vasi fittili 301 ff.; H. Thiersch, tyrrhenische Amphoren, S. 64 mit Abb.) stellt des Herakles Amazonenkampf durch das Bild der Amazonenstadt erweitert dar; über dem hohen Thore erscheinen zwei gerüstete Amazonen zum Kampfe bereit, für welche jene Namen Hypsipyle und Teisipyle recht gut passen würden.

Die dichterische Gestaltung der Sage, die zu Grunde liegt, ist uns leider verloren. Es muss darin geschildert gewesen sein, wie Herakles mit seinem Freunde Telamon und anderen Helden vor die Amazonenstadt Themiskyra zieht; die Königin Hippolyte verspricht ihm ihren Gürtel zu geben; allein Hera stachelt das Heer der Amazonen auf, die bewaffnet heranstürmen; Herakles glaubt sich verraten, tötet Hippolyte, nimmt ihr den Gürtel, und nun beginnt der Kampf mit dem Amazonenheer vor der Stadt, in welchem Herakles und Telamon natürlich Sieger bleiben.[3]

---

1) Vgl. auch die späteren Behandlungen von *Corey*, de Amazonum antiquissimis figuris, Berl. Dissert. 1891, S. 3 ff. und *R. Gräf* in Pauly-Wissowa, Reallex. I, 1773 ff.

2) Diese Inschrift ist bisher noch nicht vollständig gelesen gewesen; doch hat schon O. Jahn aus den ihm bekannten Teilen den Namen Hypsipyle erschlossen.

3) Apollod. II, 5, 9, 7. Vgl. Corey, de Amaz. antiqu. fig. p. 37 ff. 42.

Diesen Kampf stellen die alten Vasen dar. Die Sage erklärt, weshalb Hippolyte auf diesen Bildern niemals erscheint; denn mit ihr fand ja kein Kampf statt. Die Amazone, die Herakles zu packen pflegt, heisst auf jenen Vasen gewöhnlich *Andromache*, ein für den männlichen Kampfesmut der Amazonen allgemein bezeichnender Name. Auf unserer Aretiner Vase kommt er nicht vor.

Die Gegnerin des *Telamon*, dem selbst sein Name beigeschrieben ist (Τελαμον) heisst hier *Toxis* (Τοχσις); [1]) zu dem Namen passt ihr Kostüm: sie hat die Tracht der skythischen Bogenschützen, und zwar noch vollständiger als ihre Genossin Teisipyle; denn während jene den griechischen Helm trägt, hat diese auch die hohe Mütze der Skythen. Die Amazonen dachten sich die Athener damals am Nordgestade des Pontos im Skythenlande hausend. Doch ist es erst die später archaische Kunst, in der die Skythentracht für die Amazonen häufiger wird. Künstlerisch besonders günstig war die Möglichkeit des Wechsels des Kostüms, wovon wir unseren Maler geschickten Gebrauch machen sehen.

Links vor dem Kopf des Telamon ist noch der (bisher nicht beobachtete) Rest einer Inschrift zu sehen; da jede Figur hier ihren Namen hat, könnte man hier nur eine Künstler- oder Lieblingsinschrift erwarten; doch scheinen nur sechs Buchstaben dagestanden zu haben, die so gesetzt sind, dass andere keinen Platz haben, man könnte Hε παις lesen, wovon der 2., 5. und 6. Buchstabe ganz deutlich sind.

Die Rückseite will von dem heraneilenden Heere der Amazonen einen Begriff geben: vier dieser Kriegerinnen kommen im Laufschritte mit ihren Waffen daher, nach links, also Herakles entgegen. Dreie haben die übliche Hoplitentracht: Chiton, Panzer, Beinschienen, Helm, Schild und Lanze; bei der dritten scheint der Künstler, der auf der Rückseite überhaupt viel rascher arbeitete, die Angabe des Chitons auf dem Oberschenkel unterhalb des Schildrandes vergessen zu haben. Abwechslung bringt er wieder dadurch, dass eine das skythische Kostüm trägt.

Der Gedanke dieser Komposition war nicht neu. Schon eine altattische Amphora des älteren schwarzfigurigen Stiles [2]) zeigt auf der Vorderseite Herakles und Telamon im Kampfe mit den Amazonen, auf der Rückseite aber eine Schar von fünf Amazonen, die ganz wie hier im Laufschritte nach links mit ihren Rundschilden und Lanzen heraneilen; die Skythentracht kommt hier aber noch nicht vor. Die Idee zu seiner Komposition hat unser Maler also von älteren Vorbildern. Nur der Amazone rechts hat er einen Namen beigeschrieben, dessen Reste jedoch zu gering sind, um gedeutet werden zu können. Dagegen sind zwischen den Beinen der Kriegerinnen zwei Lieblingsinschriften deutlich leserlich: der schöne *Philiades* (φιλλιαδες καλος; das eine Lambda ist zuviel) und der schöne *Xenon* (χσενο καλος, das Schluss-ν fehlt); der letztere Name kommt noch einmal auf unserem Gefässe selbst (am Halse) vor, sonst aber ist er auf Vasen dieser Epoche nirgends sicher nachgewiesen; [3]) ebensowenig aber der erstere (vgl. unten).

---

[1]) Der dritte Buchstabe ist sicher χ, nicht wie Heydemann a. a. O. gemeint hat, ein Sigma. Kretschmer, Vaseninschriften, S. 181, glaubte auf Heydemanns Angabe hin hier den Wechsel von σσ für ξ zu sehen.

[2]) Jetzt abgebildet und beschrieben bei *E. A. Gardner*, catal. of greek vases in the Fitzwilliam Museum, Cambridge 1897, pl. 7, p. 17. Bei O. Jahn, Annali 1864, 239, citiert nach der Beschreibung von Panofka in Arch. Ztg. 1846, S. 107. Die eine Inschrift der Rückseite ist indes nicht *Antariste*, sondern *Pantariste* zu lesen.

[3]) *Klein* (Lieblingsinschr.[2] S. 123) glaubte ihn auf dem mit unserer Vase gleichzeitigen Psykter

Den *Hals* unserer Vase ziert ein reizend lebendiger Fries von lustigen Leuten, die sich an Wein, Musik und Tanz ergötzen, ein für einen Krater sehr passender Schmuck.

An der Vorderseite sind die Figuren enger gestellt, sorgfältiger und reicher in der Ausführung. Hier erscheinen zehn Jünglinge und ein älterer Mann; alle haben ein schmales Mäntelchen umgehängt und alle sind festlich bekränzt. Die Mitte bildet ein Flötenbläser, der mit zurückgelegtem Oberkörper eifrig in die Flötenrohre bläst. Neben ihm der Name *Xinis* (χσινις), hier wohl für Ξείνις. Ein zweiter Jüngling schlägt die Leier dazu; er heisst *Teisis* (τεισις); in der literarischen Überlieferung lautet der Name Tisis; ebenso hat unsere Vase Teisipyle für Tisipyle, das literarische Überlieferung verlangen würde.[1]) Der nächste Jüngling nach links ist ein Tänzer, der beide Arme über dem Kopfe zusammenschlägt. Dies Motiv ist den Tanzdarstellungen eigen, in welchen Stephani das Oklasma erkennen wollte, mit dem aber auch ein Niederkauern verbunden war.[2]) Wie unsere Vase es zeigt, ist es ein entzückendes Tanzmotiv, schön in der Linie und voll intensiver Spannung. Der Tänzer heisst *Chorithon* (χοριθον). Demnächst folgt eine Gruppe von zwei Jünglingen, wo der eine, der einen dicken Bauch hat, dem anderen Wein einschenkt; ein dritter kommt mit einer vollen epheubekränzten Weinamphora herbei. Oben steht der Lieblingsname *Xenon*, den wir schon auf dem Hauptbilde fanden (χσενον καλος). — Rechts von dem Flötenbläser der Mitte tanzt ein Jüngling mit einem zweiten, der ein Trinkhorn hält und durch einen dicken Bauch ausgezeichnet ist. Daneben steht der Name *Kaikeios* (καικειος, nicht καικεγος wie Pollak las; das καλος links davon kann zu diesem Namen ebenso wie zu Xinis gezogen werden). Es folgt ein älterer Mann mit Glatze, der einen grossen Skyphos zum Munde hebt; gegenüber ein Flötenbläser, eine Wiederholung der Figur der Mitte, und rechts ein Jüngling, der Krotalen schlägt und dazu tanzt. In den Zwischenräumen steht der Lieblingsname *Lysis* (Λυσις καλος); der Name ist häufig auf Schalen etwas jüngeren Stiles »in der Art des Duris«, aus denen Hartwig, Meisterschalen, S. 641 ff., einen »Meister mit dem Liebling Lysis« konstruierte, den er viel zu spät datiert hat. Die Identität unseres Lysis mit jenem ist gleichwohl nicht wahrscheinlich.

Die Rückseite des Halses zeigt nur acht Figuren, und diese von viel weniger sorgfältiger Ausführung. Viere sind überdies nur Wiederholungen von Figuren der Vorderseite: es kehren wieder der Tänzer mit den Krotalen, der Alte mit dem vollen Skyphos auf beiden Händen, der Tänzer, der die Arme über dem Kopfe zusammenschlägt und der Jüngling, der die frische Amphora bringt. Der Flötenbläser, der hier zweimal erscheint, zeigt indes ein anderes Motiv als auf der Vorderseite. Wenig verschieden von dem Leierspieler der anderen Seite ist der hier erscheinende. Ein ganz neues Motiv aber zeigt der in Vorderansicht gezeichnete bärtige Tänzer. Mit den Inschriften hat der Maler sich hier gar keine Mühe mehr genommen; nur aus dekorativen Gründen fügte er einige Buchstaben in die Zwischenräume; dieselben haben aber keinen Sinn. Das Beispiel ist interessant, da es lehrt,

---

Antike Denkm. II, 20 zu erkennen; doch ist dies nach den Mitteilungen von *Hauser* im Jahrb. d. Inst. 1895, S. 110, nicht wahrscheinlich. Der Xenon der Schale im British Museum, catalogue III, E 94, ist ein wesentlich späterer.

[1]) Kretschmer, Vaseninschriften, S. 131 ff., verzeichnet nur Fälle von Vasen, wo ι statt ει steht (denen unser Ξινις oben zuzufügen ist); er führt keine Fälle von ει für ι an.

[2]) Vgl. besonders Stephani, Compte rendu 1865, S. 56 ff.

dass sinnlose Inschriften durchaus nicht notwendig einen Maler voraussetzen, der gar nicht richtig schreiben *kann*, sondern nur einen, der aus Nachlässigkeit nichts Sinnvolles schreiben und sich mit dem dekorativen Wert der Buchstaben begnügen *will*.

Nachdem wir über das Gegenständliche der Bilder klar geworden sind, fragen wir nach dem Wie, und fragen vor allem, ist der grosse Meister, dem wir dies Prachtgefäss danken, uns sonst schon durch andere Werke bekannt und können wir ihn benennen? — Wie wir zu Anfang bemerkten, ist diese Frage von den Neueren einstimmig dahin beantwortet worden, dass *Smikros* der Künstler sei.

Und zwar weil auf zwei von dem Maler Smikros signierten Vasen der Lieblingsname *Pheidiades* vorkommt und weil unsere Aretiner Vase den sehr ähnlich klingenden Lieblingsnamen *Philiades* nennt. Van Branteghem und Klein wollten auf unserer Vase einfach den Namen Pheidiades »herstellen« — so wie man aus einer fehlerhaften Abschrift das richtige Original »herstellt« —; Klein giebt Lieblingsinschr.², S. 127, eine willkürliche eigene Erfindung als angebliche Inschrift der Vase und führt den Leser irre, als ob ·ει·ιαδες auf der Vase erhalten wäre.[1]) Dem gegenüber ist einfach auf die Thatsache zu verweisen, dass die Inschrift Φιλλιαδες völlig klar und deutlich geschrieben und vorzüglich erhalten ist. Der Schreibfehler, den der Maler machte, indem er das Lambda doppelt schrieb — ebenso, wie er aus Versehen das Schluss-ν des Namens Xenon ausliess[2]) —, scheint zu bestätigen, dass er auch gar nicht an Pheidiades, sondern eben nur an Philiades mit dem Lambda dachte. Und die beiden Namen sind doch verschieden. Allein, auch wenn wir annehmen wollen, dass der Maler eigentlich Pheidiades im Sinne gehabt und sich verschrieben habe, so wäre für Smikros doch nichts bewiesen, da es ja gar nicht ungewöhnlich ist, dass ein schöner Knabe von mehreren gleichzeitigen Malern gefeiert erscheint.

Einen besseren Beweis für Smikros scheint indes Gaspar gefunden zu haben: er weist auf die Inschrift einer Amphora im Louvre hin, die mir ganz offenbar von demselben Meister herzurühren scheint, wie unsere Vase. Es ist eine sog. nolanische Amphora mit Strickhenkeln (Abb. 3—5). Das Ornament am Halse stimmt auf das genaueste überein mit dem oben an Taf. 61, der Mündungsrand mit dem Mäander auf Taf. 62. Die bildliche Verzierung besteht in nur je einer grossen Figur auf jeder Seite. Die Amazone in skythischer Tracht, die den Bogen schiesst, ist nur eine genaue Wiederholung unserer Teisipyle (nur dass sie statt Helm die Skythenmütze trägt); insbesondere ist auch die interessante Zeichnung des rechten Fusses in Verkürzung mit der Sohle von hinten genau gleich, selbst mit den zwei Hautfalten auf der Ferse hinten; auch der Knöchel des linken Fusses ist ganz gleich gezeichnet. Der Herakles aber der anderen Seite wiederholt unseren Herakles offenbar ebenso genau; nur ist der obere Teil leider zerstört. Herakles ist hier als Statue auf einem Postamente dargestellt, was bestätigt, was wir oben schon bemerkten, dass dieses Schema von einem statuarischen Vorbilde entlehnt ist. Man wird an eine damals in Athen aufgestellte Statue denken müssen: war es der Alexikakos des Hageladas (der dann dem Zeus vom Ithome desselben Künstlers im Motive geglichen hätte)? Auf die Basis hat der Maler in Nachahmung einer Weih- oder

---

[1]) Er schreibt die Inschrift genau so, wie er die auf Seite B der British Museum-Vase wiedergiebt, ebenda S. 127, 2, auf der in der Tat ·ει·ιαδες erhalten ist.

[2]) Vgl. Kretschmer, Vaseninschriften, S. 185.

Abb. 3—5 Amphora im Louvre (nach Monum. et Mém. Piot IX p. 26 ff.)

Künstlerinschrift der Statue eine Zeile gesetzt, deren Inhalt aber persönlichen Charakter hat. Wie Gaspar zweifellos richtig gelesen hat, lautet sie δοκει : Σμικοι : ἰναι, was, da das Rho in dem Namen offenbar nur aus Versehen ausgefallen ist, gelesen wird: δοκεῖ Σμίκρῳ εἶναι. Gaspar erklärt: »il (le vase ou le dessin) semble être de Smikros« oder »Smikros (le) trouve bien«, die Inschrift zeige »la satisfaction tranquille d'un disciple fier, dans le premier sens, d'avoir égalé son maître, dans le second, d'avoir obtenu son approbation«. Die erste Erklärung muss indes ausscheiden, denn sie würde nicht den Dativ, sondern den Genetiv (Σμίκρου sc. ἔργον) verlangen; bei der zweiten Erklärung wäre gerade die Hauptsache, das »bien« (εὖ) verschwiegen und müsste ergänzt werden. Sehr bedenklich ist ferner bei dieser Erklärung, dass die Meinung einer ganz fremden Person angeführt wäre. Die Analogie anderer Vaseninschriften zeigt, dass, wenn nicht die dargestellte Figur spricht, der Maler der sprechende sein muss. Von einem mit δοκεῖ gebildeten Satze auf einer Vase in Paris[1]), Ἀνδοκίδης καλὸς δοκεῖ Τιμαγόρᾳ ist es durch die daneben stehende Signatur Τιμαγόρα ἐποίεσεν ganz sicher, dass die im Dativ zu δοκεῖ tretende Person eben der Verfertiger der Vase ist. Also wenn wir im obigen Falle εὖ zu ἰναι (εἶναι), oder, was besser wäre, etwa ein καλὸς ergänzen wollten, das dann auf die darüberstehende Figur des Herakles ginge, so würde der Smikros immer als der sprechende Maler verstanden werden müssen. Eine solche Erklärung wäre im Geiste der Vaseninschriften, in denen wir wohl Äusserungen von Meisterstolz, nicht aber Schülerzeugnisse zu finden erwarten dürfen. Allein jene Erklärung muss annehmen, dass die Hauptsache, das εὖ oder καλὸς, ausgefallen sei, was doch bedenklich ist.

Hinderte uns nicht dies Bedenken, so wäre hier wirklich der Beweis geliefert, dass unsere herrliche Aretiner Vase von Smikros herrührt. Denn daran kann, wie bemerkt, kein Zweifel sein, dass die Amphora des Louvre von demselben Meister herrührt wie unser Volutenkrater.

Indes es ist vielleicht auch eine andere Erklärung jener Inschrift möglich. Man könnte sie etwa als Frage fassen, mit Frageton, ohne etwas zu ergänzen: »scheint dem Smikros zu sein?«, d. h. was sagt der Smikros dazu? Der sprechende Maler wäre dann ein Konkurrent des Smikros und würde diesen auffordern, selbst zu urteilen, ob dies sein Werk nicht gelungen sei; die Inschrift würde dann nur in andeutender, weniger selbstbewusster Form sagen, was Euthymides Taf. 14 dem Kollegen Euphronios gegenüber so deutlich ausdrückte. Allein auch diese Erklärung hat ihre Bedenken. Zur sicheren Bestimmung des Meisters unserer Aretiner Vase reicht also die Inschrift nicht hin. Wenn der Fuss des Gefässes nicht verloren wäre, würden wir vielleicht bestimmte Auskunft haben; denn es ist sehr möglich, dass der Meister, da das Hauptbild keinen geeigneten Raum bot, seine Signatur auf den Fuss der Vase gesetzt hat.

So bleibt nur übrig, den Stil des Werkes über seinen Meister zu befragen. Vergleichen wir zunächst die beiden signierten Vasen des *Smikros*,[2]) da die Inschrift der Amphora des Louvre uns den Gedanken an diesen Meister doch zumeist nahelegt. Leider ist das eine der Gefässe des Smikros, das mit den Kampf-

[1]) Hydria, Pottier vases du Louvre II, F. 38. Wiener Vorlegeblätter 1889, Taf. 5. 3. — Vgl. Berlin 2316.

[2]) a) British Museum, catal. III, E 438. Abg. Collection van Branteghem, Paris 1892, pl. 6—9. — b) Monuments et Mémoires Piot IX, pl. 2. 3.

bildern, sehr zerstört, und das andere bietet wenig Vergleichspunkte. Dass aber beide nicht nur gleicher Zeit und Stilstufe angehören wie unsere Vase, sondern mit ihr auch enger verwandt sind, ist offenbar. Nur ist der Aretiner Volutenkrater ein unendlich viel besseres und bedeutenderes Werk als jene beiden Vasen, und stilistisch auch ein wenig weiter entwickelt. Die Profile der Köpfe haben einen anderen, grösseren Zug, und ebenso entbehrt das Gewand ganz der etwas kleinlichen Zierlichkeit zu eng gehäufter Falten, die dort noch bemerkt wird. Auch das noch zum Teil schwarzfigurige Ornament stimmt nicht näher überein. Gleichwohl wird auf Grund des vorhandenen Materiales niemand zu behaupten wagen, dass nicht Smikros sich zu dieser Leistung hätte entwickeln und aufschwingen können.

Doch müssen wir auch die anderen zeitgenössischen Maler, die grosse Gefässe mit grossen Figuren bemalten, vergleichen. Da käme zunächst ***Phintias*** in Betracht. Ein Vergleich seiner Werke (s. unsere Tafel 32 und dazu besonders noch Monumenti d. Inst. XI, 27. 28) lehrt, dass sie abgesehen von der Übereinstimmung, die darin liegt, dass sie auf derselben Stilstufe stehen, auch sonst manches Gemeinsame haben mit dem Werke unseres Malers. So die feine zierliche Angabe der Wimperhaare rings um das Auge, die Zeichnung des linken Beines in Vorderansicht bei ausschreitender Figur (hier Telamon, dort Herakles und Apollon) und die verdrehte Zeichnung des erhobenen Unterarmes bei dem die Keule schwingenden Herakles (dieselbe auch bei dem Aias des Smikros). Allein demgegenüber stehen doch so starke Unterschiede, dass die Annahme einer Identität des Künstlers sehr unwahrscheinlich wird. Vor allem scheint die ganze Art der Zeichnung bei Phintias befangener, weniger gross und sicher; und die Profile der Köpfe haben einen verschiedenen Typus; die Muskelinnenzeichnung ferner ist geringer und weniger sicher; und charakteristisch verschieden ist auch die Zeichnung der Haarlocken, ferner die des Augenkonturs und selbst des Schnurrbarts.

Als zeitgenössischer Meister in grossen Figuren käme ferner ***Euthymides*** in Betracht (vgl. Taf. 14 und 33); allein dessen starke Individualität ist, wo sie auftritt, unverkennbar, und von ihren Eigenschaften finden wir nichts auf unserer Vase. Man vergleiche nur seine ganz anderen individuellen Frauenköpfe und seine eigene Art der Zeichnung der Mäntel.

Es bleibt noch ein zeitgenössischer Maler zu vergleichen, derjenige, dessen Name von den Modernen am meisten genannt, aber auch am meisten missbraucht worden ist: der Maler ***Euphronios***. Vergleichen wir dessen drei signierte Vasen, so findet der suchende Blick rasch eine Fülle der engsten Beziehungen zu dem Aretiner Gefässe.

Es ist ein eigenes Verhängnis, das über Euphronios waltete: man hat sich in den letzten Dezennien beeifert, ihm Dutzende von Werken zuzuschreiben, mit denen er sicher nicht das geringste zu thun hat,[1]) man hat etwas konstruiert, was ich das moderne Euphronios-Phantom genannt habe (Bd. I, S. 104); allein dasjenige Werk, das wirklich einmal mit den sicheren des Malers Euphronios aufs engste zusammenhängt, unsere Vase, hat man für ihn nicht verwertet.

---

[1]) So was ihm neuerdings noch *F. Winter* in den österr. Jahrheften Bd. III (1900), S. 121 ff. zuteilte. *Klein*, gr. Kunstgeschichte I 300 ff. wiederholt nur seine alten Euphronios-Phantasieen.

Zur Vergleichung kommen natürlich nur jene drei Gefässe in Betracht, die Euphronios als Maler bezeichnen (Εὐ. ἔγραφσεν), also die Geryones-Schale, Taf. 22, der Hetären-Psykter, Taf. 63, und der Antaios-Krater, den eine unserer nächsten Lieferungen bringen wird und für den einstweilen auf die Photographien bei Pottier, vases du Louvre 2, Taf. 100, 101 verwiesen sei.

Schon Gaspar ist es aufgefallen (a. a. O. 37), dass der Herakles der Aretiner Vase eine Wiederholung desjenigen der Geryones-Schale des Euphronios ist, mit dem Unterschiede nur, dass die Aretiner ihn ohne Chiton und mit freier umgelegter Löwenhaut gibt, während die Schale noch an der älteren Tracht festhält. Hier wie dort ist, wie wir oben bemerkten, ein statuarischer Typus des Herakles benutzt.

Wichtiger aber noch ist: die Abweichung, durch welche die Aretiner Vase, wie wir sahen, von dem herrschenden Typus des Amazonenkampfes des Herakles sich unterscheidet — ist nichts anderes als eine freie Wiederholung der Geryones-Gruppe der Euphronios-Schale! Die heranstürmenden zwei eng verbundenen Amazonen stimmen Zug für Zug genau mit den entsprechenden zwei Leibern des Geryones. Nicht nur die Zeichnung der Beine, auch die der Lanzen, des Panzers, Gewandes u. s. f. ist völlig gleich; ein Unterschied ist nur, dass der eine Schild bei den Amazonen im Profil erscheint, eine sichtliche Verbesserung. Ohne Zweifel ist die Geryones-Schale das Prius; hier war diese Gruppenbildung durch den Sageninhalt veranlasst, in der Amazonendarstellung ist sie etwas dem herrschenden Typus entgegenstehendes Fremdes. Aber auch durch das freiere Kostüm des Herakles erwies die Aretiner Vase sich als die etwas jüngere.[1])

Doch weiter: schon oben haben wir auf die absolute Identität des reichen und keineswegs gewöhnlichen Ornamentes auf Taf. 61 oben und auf der Vorderseite des Antaios-Kraters unten hingewiesen. Insbesondere ist das Ende, welches das Ornamentband links in einem Palmettengeschling findet, völlig gleich dem linken Ende desselben Bandes auf dem Antaios-Krater, wie unserer später zu bringende Tafel zeigen wird. Dasselbe Ornament aber finden wir am Halse der Amphora des Louvre mit der Smikros nennenden Inschrift (oben S. 9).

Ferner: die kraftvoll sichere Zeichnung der Muskulatur an den Hauptfiguren der Vorderseite der Aretiner Vase stimmt sowohl in der Technik, indem sie ganz mit Relieflinien ausgeführt ist, als in den Einzelheiten der Linienführung (vgl. die Stelle der Hüfte, Kniescheibe, Unterschenkel) genau mit den zwei Hauptfiguren des Antaios-Kraters überein.

Von kleineren Übereinstimmungen seien bemerkt: die Zeichnung der Fussknöchel mit zwei feinen parallelen und einer dritten geschwungenen Linie; sie ist genau gleich an Geryones-Schale, Antaios-Krater und Aretiner Vase (ebenso an der Amphora des Louvre oben S. 9). Ferner die Zeichnung der sehr langen Füsse überhaupt; der Augenkontur und die feinen Wimpern ganz wie am Antaios-Krater; der Schnurrbart, der nicht wie sonst bloss am unteren, sondern auch am oberen Kontur mit kleinen feinen Punkten ausgestattet ist (Geryones-Schale, Antaios-Krater und Aretiner Vase); der Haarbusch vor dem Helme über der Stirne, die eigene Art der Zeichnung der einzelnen Haarlocken; die Zeichnung des Löwenfelles; die reichliche Deckung desselben mit verdünntem Firnis erscheint ebenso am Antaios-

[1]) Die Gruppe der zwei nebeneinander herstürmenden Amazonen unseres Gefässes ist dann wieder von Schalenmalern in freierer Weise benutzt und für Schaleninnenbilder verwendet worden (*Hartwig*, Meisterschalen Taf. 13 und 22).

Krater; die Aretiner Vase macht indes noch reicheren Gebrauch von diesem Mittel, indem sie auch den einen Schild der Amazonen, ferner Chitone, Gorytdeckel und skythische Mützen mit gelblichem verdünntem Firnis anlegt. Die reichliche und lebhaft rote Angabe des Blutes der Wunden. Endlich die Schildzeichen: der schwarze Kantharos und der schwarze Löwe sind auf der Aretiner Vase und der Geryones-Schale völlig gleich; der Löwe ist ebenso gezeichnet; der Schwanz war ursprünglich auch so gehoben angelegt wie dort; auch das Gorgoneion ist auf dem Schilde der einen Amazone ganz gleich wie bei der Athena der Geryones-Schale.

Daneben sind aber auch Unterschiede zu erwähnen. Die Aretiner Vase geht beträchtlich über das hinaus, was auch das beste der signierten Werke des Euphronios, der Antaios-Krater bietet. Auf den Euphronios-Vasen wird den Verkürzungen geflissentlich aus dem Wege gegangen; hier auf dem Aretiner Gefäss wird im Gegenteil die Gelegenheit gesucht, eine Verkürzung anzubringen, wie das rechte Bein der Teisipyle zeigt.

So bleiben denn zwei Möglichkeiten: entweder ist die Spur richtig, die auf *Smikros* hinführt — dann ist der Aretiner Volutenkrater das weitaus beste Werk des Malers Smikros, und es ist Smikros einer der allerersten Meister gewesen, bedeutender als der Maler Euphronios. Oder aber *Euphronios* ist der Maler auch der Aretiner Vase; dann ist diese sein bestes Werk, in dem er sich über das emporschwang, was seine mit der Signatur erhaltenen Arbeiten bieten.

Ist *Smikros* der Meister gewesen, dann muss er aber jedenfalls Seite an Seite neben Euphronios, wohl in einer und derselben Werkstatt (bei Kachrylion?) gearbeitet haben; sie müssen die gleichen Vorlagen benützt und ihre Entwürfe untereinander ausgetauscht haben. Allein Smikros erscheint dann als der bedeutendere von den beiden.

Fassen wir jene fragliche Inschrift der Amphora des Louvre im Frageton, so wäre *Euphronios* der Sprechende, der Anerkennung verlangt von dem kritischen Nebenbuhler; und Euphronios wäre der bedeutendere.

Unsere Vase ragt unter ihrer zeitgenössischen Umgebung weit hervor. Allein wie sehr das Hauptbild doch noch archaisch ist — besonders auf der Rückseite, die nur einen ganz altertümlichen Typus wiedergibt —, wie gewaltig der Abstand gegen die Malerei der polygnotischen Epoche ist, dies erhellt am besten durch einen vergleichenden Blick auf jenen anderen Volutenkrater, den wir schon zu Anfang zum Vergleiche herangezogen haben, durch einen Blick auf unsere Taf. 26—28.

(A. F.)

---

## Die Technik.

Abgesehen von einzelnen Abschürfungen sind die Bilder gut erhalten. Ihre ganze Herstellung verrät nächste Verwandtschaft zur Euphroniosschale Taf. 22.

Auf der einen Tafel ist auf der linken Seite der eine Henkel in Vorderansicht, auf der andern Tafel in Seitenansicht mit dem Durchschnitt durch den Hals gegeben.

Die Vorzeichnung, die sich auch auf alle verdeckten Teile der Konturen erstreckt, ist ziemlich fein und sehr präzis. Eine Korrektur fand nur links auf dem Hauptbilde statt, woselbst die Haltung des Schwertes beim Krieger und der Schweif des Löwen auf dem Schilde geändert wurde. Der Linienziehung auf dem Hauptbilde haftet noch etwas ängstliche Sorgfalt und Befangenheit an; freiere Weise zeigen die Friesfiguren darüber, grösste Flüchtigkeit aber die Rückbilder, besonders das obere. Der Strich ist in letzterem häufig ausgebaucht und zerflossen. Einigemale wurden wie bei der Euphroniosschale kleinere, mit der Borste herzustellende Konturen vergessen und dann nur mit dem Pinsel noch nachgeholt. Die Lippen haben kein Relief. Überaus exakt ist die Iris der Pupille ummalt. Die beiden üblichen Augenränder sind vorn durch ein kleines senkrechtes Strichchen verbunden. Kniee und Ellbogen haben eigene Kontur.

Die Muskeln aus hellem Firnis haben sehr gelitten; besonders auf den Friesen sind bei der abgebröckelten Oberfläche viele gänzlich verschwunden. Dasselbe gilt auch von den Buchstaben. Die Konturen der Haare in den Friesbildern sind teilweise ausgespart, teilweise geritzt. Die Lasur ist gleichmässig. Der Brand war kein sehr starker, trotzdem finden sich aber auf der Schulter und dem Halse Brandflecken. K. R.

Fig. 6. Form der Vase in Arezzo Taf. 61/62

# TAFEL 63

## SOG. PSYKTER DES EUPHRONIOS IN DER ERMITAGE ZU ST. PETERSBURG

Auf einem Gefässe der uns schon von den Tafeln 15, 16 und 48 bekannten Form, in der man einen Psykter, ein Kühlgefäss, vermutet, hat Euphronios, wie seine Signatur Ε'ὐφρονιος ἔγραφσεν angiebt, einen ringsumlaufenden Fries, ein Gelage von nackten Frauen, gemalt.[1]) Das einfache Stabornament am Schulteransatze der Vase ist die einzige Verzierung, die ausser den Figuren angebracht ist. Hierin ist dies Gefäss altertümlicher als die anderen der gleichen Form auf den angeführten Tafeln; denn auf jenen ist das Bild unten mit einem Mäanderbande abgeschlossen. Dagegen wir auf den älteren Exemplaren dieser Form[2]) dieselbe Schlichtheit finden wie hier.

Die Vase ist eine der drei von Euphronios als Maler signierten Arbeiten, die alle derselben frühen Epoche angehören und den Werken des Malers Euthymides gleichzeitig sind (vgl. I, S. 102 f.). Indem der Maler hier nicht stehende, sondern liegende Figuren zum Schmucke des ihm zur Verfügung stehenden Raumes wählte, erhielten diese eine beträchtliche Grösse und der Platz reichte nur für vier Figuren. Diese sind nach einem Prinzipe angeordnet, das in archaischer Kunst bei fortlaufenden Figurenfriesen, wie z. B. den alten korinthischen und diesen ähnlichen Tierstreifen, sehr häufig zu beobachten ist: es wird eine Gruppe von drei Figuren mit einer Mitte gebildet; solche Gruppenbildung kann fortgesetzt werden; wenn der Raum aber nicht mehr erlaubt, wie hier, so wird eine einzelne Figur zugefügt.

Die Mitte der Dreifigurengruppe, die Hauptfigur des Bildes, neben welche denn der Maler auch seine Signatur gesetzt hat, ist die *Palaisto* (Παλαιστο), deren Kopf in Vorderansicht erscheint. Als Hauptfigur ist sie auch dadurch ausgezeichnet, dass bei ihr allein das Auge sorgfältiger durch einen die Iris bezeichnenden feinen Kreis und einen Punkt als Pupille wiedergegeben ist; ferner, dass sie ein Diadem trägt. Sie hält eine Schale auf der Linken und führt einen tiefen Napf mit der Rechten zum Munde. Rechts davon spielt *Sekline* (Σεκλινε)[3]) die Doppelflöte; hinter ihr (auf unserer Tafel links) hängt das Futteral der Flöte; links liegt *Smikra* (Σμικρα) und wendet sich nach der Mitte um, wodurch die Gruppe geschlossen wird. Diese Kopfwendung hat nur den künstlerischen Zweck, dadurch eine Dreifigurengruppe zu bilden. Sie steht durchaus nicht etwa im Zusammenhange mit der Bewegung des rechten Armes der Figur; sie erscheint nicht wegen dieser, sondern trotz dieser Bewegung.

---

[1]) In Caere gefunden. Kam aus Samml. Campana nach Petersburg; Stephani, Vasensammlung der k. Ermitage Nr. 1670. Vgl. *Brunn* im Bull. d. Inst. 1859, 126 ff. *O. Jahn* im Philologus Bd. 26, 1867, S. 221 ff. mit Abbildung auf Taf. I, die das Bild im Gegensinne gezeichnet darstellt. *Stephani*, Compte rendu 1869, Taf. 5; S. 220 ff. Danach Wiener Vorlegeblätter V, 2. *Klein*, Euphronios[2] S. 105. Vgl. *Hartwig*, Meisterschalen, S. 149. *Daremberg et Saglio*, dict. d'antiqu. III, 1, p. 866.

[2]) Vgl. die schwarzfigurigen im Louvre, *Pottier*, vases du L. II, pl. 85, F 319, und British Mus., catal. II, B. 299.

[3]) Wahrscheinlich scherzhafter Hetären-Spitzname, vgl. *Kretschmer*, Vaseninschr., S. 209.

Mit dem Zeigefinger der rechten Hand fasst Smikra einen tiefen Trinknapf, von der Form wie Palaisto eben einen leert, am Henkel, und dabei stehen die Worte τιν τανδε λατασσο, darunter λεαγρε,[1]) also τὶν τάνδε λατάσσω Λέαγρε, »Dir Leagros schleudre ich dies«. Es handelt sich um das Spiel des *Kottabos*, das aus Sicilien stammte und durch die dorischen Griechen Siciliens verbreitet ward. Daher der dorische Dialekt des Spruches unserer Inschrift:[2]) man behielt in Athen bei diesem Spiele die dorische Spruchformel bei. Es ist ein Spiel, das zum Trinkgelage gehört. Man schleuderte, mit der Handhaltung, die unser Bild zeigt, eine Neige in dem Trinkgefässe auf eine *Plastinx* genannte kleine Scheibe, die lose auf der Spitze eines kandelaberähnlichen Gestelles auflag und die nun, wenn der Tropfen traf, mit lautem Schall auf eine weiter unten an dem Gestelle befestigte grössere, *Manes* genannte Scheibe fiel.[3]) Man verwendete das Spiel auch zu einer Art Liebesorakel, und so scheint dies hier der Fall. Den schönen Leagros kennen wir schon von Taf. 22, vgl. Text I, S. 100. Man hat gemeint, weil das Kottabosgerät hier nicht erscheint, sei eine andere Form des Spieles anzunehmen, bei der man den Tropfen nur in die Luft schleuderte. Allein dies ist sicher falsch.[4]) Wie öfter ist das Gerät hier nur aus künstlerischen Gründen weggelassen; der Maler wusste, dass jeder Beschauer es sich in der Phantasie dazu ergänzte. Man hat ferner gemeint,[5]) Smikra wende hier, um die Schwierigkeit des Wurfes nach dem Ziele zu erhöhen, den Kopf um. Wir sahen, dass dies Motiv einen zwingenden künstlerischen Grund hat. Es ist hier vielmehr zu denken, dass Smikra eben den Kopf umwendet zu ihren Genossinnen, um diese aufmerksam zu machen auf das, was sie zu thun vorhat, welches Vorhaben ihre Rechte sowie der beigesetzte Spruch kund thun: das Kottabosspiel für Leagros auszuführen. Zu dieser Ausführung selbst, die ein genaues Insaugefassen des Zieles verlangte, wendet sie dann den Kopf natürlich schon herum. Ein schönes, gleichzeitiges Gefäss in München,[6]) das wir später bringen werden, zeigt eine ähnliche Figur einer Hetäre, die, bevor sie Kottabos schleudert, den Kopf zu der Freundin umwendet.

Ausser dem Napf, den sie zum Kottaboswurf zu benutzen im Begriffe ist, hält Smikra noch einen tiefen Topf auf der linken Hand, wie Palaisto eine Schale. Und ebenso hat das vierte Mädchen auf jeder Hand ein tiefes Trinkgefäss. Sie hat den hübschen Namen Agape (Ἀγαπε, der letzte Buchstabe[7]) nicht vollständig). Es wird hier gewiss eine uns unbekannte bestimmte Trinksitte zu Grunde liegen, wonach jede zwei Trinkgefässe halten muss.

Der Gedanke, ein Festgelage zu schildern, das eine Gesellschaft von Hetären unter sich allein feiert, ist nirgend so vollständig und gut zum Ausdrucke gekommen wie auf Euphronios Vase. Allein es giebt Spuren, dass das Thema

---

[1]) Von dem letzten Buchstaben ist eine Hasta vorhanden, welche die frühere Publikation nicht zeigt.

[2]) Vgl. Kretschmer, Vaseninschr., S. 87.

[3]) Vgl. die tüchtige Arbeit von *Chr. Böhm*, de cottabo, Bonner Diss. 1893; dagegen die gleichzeitig erschienene Schrift von *K. Sartori*, d. Kottabosspiel, 1893, ein elendes Machwerk ist. Vgl. *Studniczka* in Berl. Philol. Wochenschr. 1894, 1264 ff. und 1295 ff. *Lafaye* in Daremberg et Saglio, dict. s. v. Kottabos.

[4]) Dies bemerkt auch *Studniczka* a. a. O. 1296 richtig gegen Böhm.

[5]) *Klein*, Euphronios[2], S. 110. *Studniczka* a. a. O., 1297.

[6]) München, Jahn 6. Die Gruppe abg. bei Klein, Euphron.[2], S. 110.

[7]) Dessen Rest bisher nicht bemerkt worden war.

eben zu dieser Zeit auch von anderen Malern behandelt wurde.[1]) Bei Euphronios haben sich die Mädchen jeder Kleidung entledigt bis auf die Hauben, in denen nach der Mode der Zeit die Haare stecken. Nur Palaisto trägt keine Haube, weil diese dem Maler für die Vorderansicht nicht passte; sie trägt dafür ein Diadem. Alle haben die kreisrunden Ohrringe der archaischen Mode. Zum Feste haben sie sich mit Laub (es sind wohl Weinblätter gemeint) bekränzt; nur Palaisto ist allein durch das Diadem ausgezeichnet. Alle liegen auf weichem Pfühle und stützen sich auf ein Kissen. Um Hals, Arm oder Bein hat jede einen Bindfaden mit einem kleinen Gegenstande daran gebunden, der ebenso Schmuck wie Amulett sein wird.

Unsere Abbildung gestattet zum ersten Male, das künstlerische Verdienst dieser Figuren zu würdigen. Denn die frühere Publikation im Compte rendu von Stephani (von der alle anderen Abbildungen nur verschlechternde Reproduktionen sind), obwohl für ihre Zeit nicht schlecht, hat doch alle feineren Züge verwischt und vergröbert. Man vergleiche z. B. den Kontur der Beine der Sekline: nach der alten Abbildung wären diese Beine ganz schlecht gezeichnet ohne alle Angabe der Kniescheibe; jetzt erst sehen wir, wie fein und gefühlt, wie wahr und richtig der Kontur von dem Maler gezogen ward; die Kniescheibe des rechten Beines (die dort ganz fehlt!) ist präcis umschrieben, ebenso wie die des linken (die dort in schlechter weichlicher Linie gegeben ist). Man vergleiche ferner die Hände, namentlich den gehobenen Arm der Palaisto, ihre linke oder die rechte Hand der Smikra. Überall ist, was die alte Abbildung giebt, abscheulich, roh, leblos gegenüber dem frischen, klaren Lebensgefühl, das aus der wirklichen Zeichnung des Malers spricht. Die spitzen Ellenbogenknöchel, auf deren klare Ausprägung Euphronios solchen Wert legt, hat die alte Abbildung überall abgerundet und beim ausgestreckten Arme der Agape ganz unterdrückt. Auch von der realistischen Bildung der Brüste, deren Teile, die breite Basis, der Kegel darüber und die Warze so klar geschieden und deutlich ausgeprägt sind, hat die alte Abbildung nichts erkennen lassen.

Innenzeichnung von Muskulatur findet sich nur wenig, nur die Andeutung des Hüftknochens an der Smikra (gezeichnet wie auf der Aretiner Vase) und der Bauchmuskulatur an den zwei Figuren, deren Leib von vorne erscheint. Hier ist mit verdünntem Firnis die linea alba unterhalb des Nabels angegeben und daneben die Trennung der geraden und schrägen Bauchmuskeln. Natürlich hat die alte Abbildung davon nichts.

Es ist sehr charakteristisch, dass diese Zeit alles Detail, das sie am männlichen Körper gelernt hat, ohne weiteres auch auf den weiblichen überträgt und sogar am weiblichen Unterleibe die Muskulatur erkennen lässt, die nur am athletisch geübten Körper, und an diesem nur bei besonderer Anspannung sichtbar wird.

Allein für diese Richtung in der Bildung der nackten, weiblichen Figur giebt es noch andere, auch noch wohl erhaltene plastische Beispiele archaischer, attischer Kunst. Besonders interessant zum Vergleiche mit unseren gelagerten Mädchen sind einige altattische Terrakotten, welche dasselbe Thema, ein nacktes, gelagertes Mädchen, behandeln. Diese Terrakotten scheinen aus Gräbern zu stammen; sie

---

[1]) Fragment einer Schale in Paris, *Pottier*, vases du Louvre II, pl. 97, G 78. — München 6; *Hartwig*, Meisterschalen S. 198, 8. *Hoppin*, Euthymides, p. 16 ff. — München 272. *Hartwig*, Meisterschalen, S. 129, Fig. 18, einzelne Figur aus einem Gelage dieser Art.

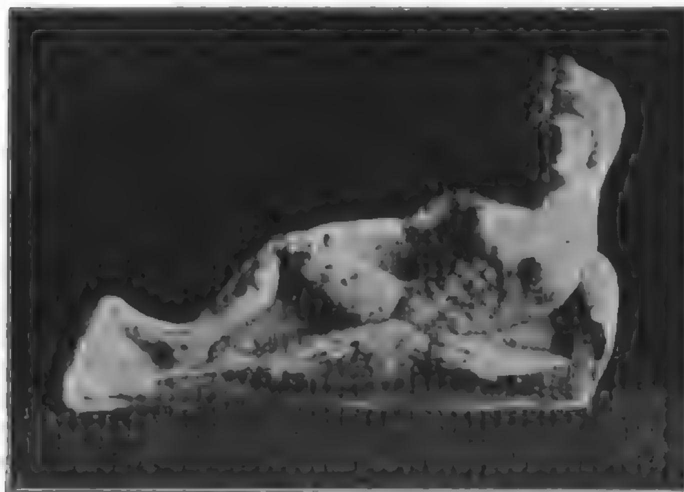


Abb. 7. Terrakotta in Berlin

stellen trotz des hohen Diademes, das die Mädchen tragen, gewiss auch nur Hetären dar wie unsere Vase.

Ich lasse hier zwei charakteristische Beispiele abbilden, da ihre Vergleichung von kunstgeschichtlichem Interesse ist. Die eine Figur (Abb. 7), die ich schon früher einmal veröffentlicht und kurz besprochen habe[1]), ist noch ganz archaisch; ihre Stellung ist die für gelagerte Figuren im archaischen Stile durchweg typische mit dem gebogenen einen Bein. Besonders interessant aber ist die Angabe der Muskulatur am Bauche. Der gerade Bauchmuskel ist nicht wie in der vollendeteren Kunst in zwei, sondern in mehr Abteilungen gegliedert eine grosse Gruppe älter archaischer Werke zeigt drei solche Abteilungen, eine kleine Gruppe zeigt vier[2]); zu letzterer gehört unsere Figur, an welcher die Abteilungen, besonders deutlich und klar getrennt sind.

Abb. 8. Terrakottafigur (unbekannten Besitzers)

Ganz anders ist die vortreffliche zweite Figur (Abb. 8).[3]) Schon die Stellung ist neu mit den parallel liegenden Beinen und dem so viel natürlicher gehaltenen Oberkörper; der linke Arm stützt sich auf ein Kissen wie auf unserer Vase. Die Bauchmuskulatur aber vor allem hat nun hier die richtige Zweiteilung; ferner ist die Mittellinie, die linea alba unterhalb des Nabels

[1]) Archäol. Anzeiger 1892, S. 108, 27. — Dieselbe Figur gibt *Winter* im Typenkatalog I, 191, 4, doch ohne jede Andeutung des in Zeichnung so leicht wiederzugebenden Interessantesten daran, der Muskulatur, obwohl Abbildung und Text meiner Publikation deutlich genug darauf hinwiesen. Leider ist ja der grosse *Winter*'sche Typenkatalog, auf den grosse Hoffnungen gesetzt wurden, nicht nur ebenso geschmacklos wie geistlos, sondern auch im Detail unzuverlässig und unbrauchbar.

[2]) Vgl. Meisterwerke d. gr. Plastik, S. 717.

[3]) Sie war 1898 im Kunsthandel; wo sie sich jetzt befindet, ist mir unbekannt. Sie stammt aus Athen.

am Unterleibe durchgeführt, ganz wie Euphronios' Zeichnung dies andeutet; und die Hüften sind mit starker Muskulatur ausgestattet, genau so, wie an dem athletischen Ideal der Jünglingsfiguren und so, wie dies Euphronios in Zeichnung andeutet. Die Fläche des Unterleibes dagegen ist angespannt gerade wie an einer stehenden athletischen Figur.

Es ist ein hübsches Stück Kunstgeschichte, das diese beiden Figuren illustrieren.[1]) Wir werden die zweite in die Zeit um 500, die andere mehrere Dezennien früher anzusetzen haben. (A. F.)

---

## DIE TECHNIK

Überall spricht sich in dem leider stark verletzten Bilde solideste Arbeit aus. Mit der entschiedenen Vorzeichnung deckt sich die Ausführung aufs genaueste. Der Reliefstrich ist sicher und kräftig aufgesetzt. Längere Linien bestehen aus zwei Zügen mit geschickt verborgenem Ansatz des zweiten Zuges. Die Kontur der Flöte wurde nicht, wie das sonst üblich war, bei nachfolgender Korrektur durch die Finger durchgezogen, sondern ist in einzelnen Stückchen zwischen die Finger gesetzt. Ellbogen und Kniee haben eigene Kontur. Die Lippen und Umrisse der Hauben sind nur mit Pinsel hergestellt. Die Zeichnung der Augen — auch bei der Vorderansicht des einen Kopfes — ist die nämliche wie die der Amphora Taf. 61/62.

Auch bei unserer Vase ist ein Teil der Zeichnung (die Zehen am linken Fusse des flötenblasenden Mädchens) nur mit Pinsel ausgeführt. Ausserordentlich fein sind die Pünktchen an den Haaren und Brustwarzen. Bei den Schamhaaren macht sich an Stelle gleichmässiger Eindeckung das malerische Prinzip etwas geltend. Die Bauchmuskeln sind mit sehr hellem Firnis aufgetragen und nur schwer erkennbar.

Bei dem linken Mädchen wurde die Grundausfüllung zwischen dem linken Unterarm und der Matratze nicht vorgenommen; es kann wohl nichts anderes als Vergesslichkeit vorliegen. (Auf unserer Tafel wurde die Stelle versehentlich ausgefüllt.) Die Lasur ist gleichmässig. Nach der Reinigung des Gefässes war die noch vorhandene Schrift gut lesbar. (K. R.)

[1]) Vgl. meine *Antike Gemmen* III, S. 95 f.

---

## TAFEL 64
## ALKAIOS UND SAPPHO
## MÜNCHEN

Ebenso einzig durch das Bild wie durch die Gefässform ist diese berühmte, in der Nekropole von *Akragas* gefundene Vase,[1]) die tadellos ganz intakt erhalten ist, ohne einen einzigen Bruch oder Sprung aufzuweisen.

Das 0,53 m hohe Gefäss hat die Form eines hohen Kelches mit bequemen seitlichen Handgriffen. Unten hat es einen in Gestalt einer kurzen Röhre gebildeten Ablauf, der verstopft oder geöffnet werden konnte, je nachdem man die Flüssigkeit zurückhalten oder abfliessen lassen wollte. Es ist sicherlich kein Blumentopf, wie man gemeint hat, sondern nichts anderes als ein Krater für die Mischung von Wein und Wasser. Man schöpfte aber nicht daraus, wie gewöhnlich, sondern man konnte — wie aus einem modernen Fässchen — den Wein in die Kanne laufen lassen.

Der Bilderschmuck ist für die Bestimmung als Weingefäss bezeichnend: auf der einen Seite *Dionysos* mit Epheu- und Rebzweigen und dem Kantharos, nach altem Typus, dem eine *Nymphe*, die Epheuzweige und eine Kanne hält, einzuschenken bereit ist. Beide sind mit Epheu bekränzt. Zwischen ihnen zweimal καλος. — Auf der anderen Seite der berühmte und populäre Dichter von Trinkliedern, Alkaios, und die Dichterin der Liebe, Sappho.

Das schlanke hohe Gefäss zeigt jederseits nichts anderes als diese zwei schlanken hohen Gestalten. Hier hat kein Ornament mehr Zutritt; es würde stören, die stille grosse Wirkung der Figuren schädigen. Nur oben und unten darf ein zierender Fries sich ausbreiten als säumendes Band.

Alkaios und Sappho lebten um etwa ein Jahrhundert früher als unser Vasenmaler. Allein ihre Dichtungen waren beliebt und bekannt in Athen. Und Alkaios sollte Sappho geliebt, sie aber ihn zurückgewiesen haben. Es ist noch ein Vers des Alkaios erhalten, der die mildlächelnde, veilchengelockte, hehre Sappho anredet (Frg. 55: ἰόπλοχ' ἄγνα μειλιχόμειδε Σάπφοι), und Aristoteles berichtet (rhet. I, 9), dass, wie Alkaios die Sappho anredete: θέλω τι Fειπῆν, ἀλλά με κωλύει αἰδώς »ich möchte was sagen, allein es hindert mich die Scham«, Sappho geantwortet habe, wenn er Gutes und Edles im Sinne habe, brauche er nicht voll Scham die Augen niederzuschlagen, sondern würde offen reden:

αἰ δ'ἦχες ἔσλων ἵμερον ἢ κάλων
και μή τι Fείπην γλῶσσ' ἐκύκα κάκον,
αἴδως κέ σ' οὐ κίχανεν ὄππατ',
ἀλλ' ἔλεγες περὶ τῶ δικαίως .

[1]) München, Jahn 753. Zuerst abgebildet in der Schrift von *Steinbüchel*, Sappho u. Alkaios, Wien 1822, fol., mit 5 Tafeln. Davon hängen alle die folgenden Abbildungen ab, von denen genannt seien: *Millingen*, anc. uned. monum. I, 33, 34. *Dubois-Maisonneuve*, Introd. 81. *Welcker*, alte Denkm. II, Taf. 12, 21, 22. *O. Jahn*, Darstell. griech. Dichter (in Abhandl. d. sächs. Ges. d. Wiss. VIII), Taf. 1, 3—5; S. 706 ff. *Daremberg et Saglio*, dict. d'ant. III, 1, 394. *Comparetti* im Museo ital. d'ant. class. II, Taf. 4; p. 41 ff. Neue photographische Abbildung in *Christ's* Gesch. d. griech. Liter., 4. Aufl., Abb. 6.

Es ist unzweifelhaft, dass unser Vasenmaler diese bekannten Verse im Sinne hatte; denn besser lässt sich ihr Inhalt gar nicht illustrieren als es hier geschehen: Alkaios bescheiden, schüchtern, mit gesenktem Blicke — Sappho stolz und vorwurfsvoll abweisend, zum Weggehen gewandt.

Wenn nach der literarischen Überlieferung noch ein Rest von Zweifel bleiben konnte — das Vasenbild ist ein deutlicher klassischer Zeuge dafür, dass man jene Verse auf einen Liebesantrag des Alkaios an die Sappho bezog.[1]

Es ist wunderbar, mit welch einfachen Mitteln der Künstler das ganze Innere, das Denken und Fühlen der Figuren zum Ausdruck gebracht hat. Freilich musste er dabei etwas versuchen, das über seine Kräfte ging: er musste das Gesicht der sich umwendenden Sappho in Dreiviertelansicht bringen. Dies ist ihm missglückt. Denn er war nur für Profilzeichnung geübt. Indes noch ein etwa ein bis zwei Dezennien jüngeres Vasenbild, das wir früher brachten (Taf. 17/18), verfährt in diesem Punkte kaum geschickter.

*Alkaios* (über ihm Ἀλκαιος) ist ein Mann im reichen, langen, ionischen Gewande mit schönem, langem Barte und vollem Lockenhaar, ähnlich dem Typus des Dionysos. Er trägt eine breite Binde, eine Mitra, so um den Kopf geschlungen, dass Stirne und Haaransatz bedeckt werden; es war dies bei Symposien üblich, und diese Art von Binde ward von hier aus später ein Attribut des Dionysos.[2] Die schlanke Leier, von der Art, wie sie bei Gelagen üblich war, deutet bei Alkaios wie bei Sappho den Beruf als Liedersänger an.[3] Von dem Munde des Alkaios aus gehen fünf ○, wohl eine Andeutung, dass er spricht.[4]

*Sappho* (Σαφο)[5] trägt eine Binde anderer Art, die mit Blättern besteckt ist und weiter hinten im Haare liegt wie ein Diadem. An ihren Augen sind die Wimpern angegeben. Auf ihren Lippen sitzt rote Farbe. Sie trägt Halsband und Ohrring; ihr Haar ist zierlich gelockt um die Stirne.

Zwischen beiden Figuren steht Δαμα καλος; es ist der Liebling Damas gemeint, der auf einer verschollenen Schale mit Chairestratos, dem von Duris häufiger genannten Liebling (vgl. I, S. 268) zusammen genannt wird.[6]

Der Maler unserer Vase, der sich leider nicht signiert hat, ist ein uns schon bekannter; freilich nicht von solch ruhigen, grossen, monumentalen Figuren wie hier, sondern von sehr bewegten Schalenbildern: es ist *Brygos*, dessen zeichnerische Eigenart mir hier unverkennbar deutlich scheint; am meisten durch die eigene, lebendige Zeichnung der Profile. Man vergleiche namentlich den Kopf der Nymphe

---

[1]) *Comparetti* a. a. O., p. 56, freilich meint, es sei nichts anderes erwiesen als allgemeine Beziehungen (rapporti) von Alkaios und Sappho, nicht aber »rapporti d'amore«. Die zwei Figuren seien auf der Vase nur eben als zwei große Dichter vereint (»come poeti e nient' altro«), Alkaios bewundere nur die Sappho als Dichterin! Allein — wem die wundervolle Sprache der Motive unseres Bildes im Zusammenhange mit jenen Versen nicht deutlich genug ist, dem ist, fürchte ich, nicht zu helfen; er versteht die Sprache der Kunst überhaupt nicht.

[2]) Vgl. über diese Entwicklung meine Ausführungen in Sammlung Sabouroff, Text zu Tafel 23.

[3]) Man hat in dieser Form die βάρβιτος oder βάρβιτον genannte Leier zu erkennen geglaubt, deren Gebrauch gerade für Alkaios und Sappho, auch für Anakreon und für die Begleitung der beim Symposion gesungenen Skolia bezeugt ist. Die Identifikation hat vieles für sich, doch stehen auch Bedenken entgegen; s. *Th. Reinach* in Daremberg et Saglio, dict. d'antiqu. III, 2, p. 1440 u. 1450.

[4]) Vgl. über gesprochene oder gesungene Worte auf Vasenbildern, *Hartwig*, Meisterschalen S. 255 ff.

[5]) Vgl. *Kretschmer*, Vaseninschriften, S. 183.

[6]) Vgl. Klein, Lieblingsinschr.[2], S. 125.

Abb. 9 u. 10. Durchschnitt durch die Form der Sappho-Vase. – Vorzeichnung einer Figur der Rückseite

der Rückseite mit den Köpfen auf unseren Tafeln 25, 47, 49, 50; zum Kopfe des Dionysos speziell Taf. 49 und 47 oben. Der Krater ist indes ein relativ jüngeres Werk des Meisters; wie bei Taf. 47 oben sind die Epheukränze ausgespart, nicht, wie es die herrschende ältere Weise ist, aufgemalt. Ein Brygos besonders charakteristisches Detail sind die in horizontale Reihen geordneten, feinen, kleinen Tupfen auf den Mänteln der Figuren der Rückseite (vgl. namentlich Taf. 25 und 50). Auch die Verzierung der Chitone von Alkaios und Sappho, die wundervollen, langen, welligen Linien von Alkaios Gewand, sowie die Durchzeichnung der Körperformen darunter sind ganz in Brygos Art (vgl. Taf. 50, 25, 49).

Brygos war sicherlich ein besonderer Verehrer der Poesie des Alkaios und der Sappho. Sein Bild steht einzig in der Vasenmalerei; und auch in anderen Denkmälergattungen giebt es nichts Ähnliches.[1]) Sappho allein kommt zwar noch auf einigen Vasenbildern vor;[2]) Anakreon erscheint einmal auf einer Schale epiktetischen Stiles;[3]) Alkaios aber sonst nirgend.[4]) (A. F.)

## DIE TECHNIK

Die vorzüglich erhaltene Vase hat breitlinige Vorzeichnung ohne jegliche Änderung. Die Art der Vorarbeit zeigt die nebenstehende Figur, bei der die schliessliche Ausführung in punktierten Linien angegeben ist. Der Reliefstrich gehört zu den besten seiner Art. Heller Firnis kam nur bei den Haaren und den Augenbrauen der Sappho zur Anwendung, da aber so hell, dass nur sein Schimmer zur Wirkung kommt. Die Haare der übrigen Personen sind schwarz. Der Mund der Sappho war anfangs zu hoch gesetzt, das zeigt die Korrektur, die einen roten Fleck hinterlassen hat. Die vorderen Figuren haben vollen Reliefumriss, die rückwärtigen nur einen teilweisen. Die Lasur ist völlig gleichmässig, der Brand sehr hart. (K. R.)

---

[1]) *Welcker* hatte geglaubt, ein sog. melisches Terrakottarelief auf Alkaios und Sappho deuten zu können, und *O. Jahn* war ihm darin gefolgt (Welcker, alte Denkm. II, Taf. 12, 20; O. Jahn, Darst. griech. Dichter Taf. II, 2, S. 711; Overbeck, Gesch. d. Plastik I³, Fig. 32, S. 163); allein man hat längst erkannt, dass dies falsch ist; das Relief stellt nicht einen Dichter einer Dichterin, sondern einen gewöhnlichen Mann mit Stock ohne Leier einer Sängerin gegenüber.

[2]) Zusammengestellt bei *Comparetti* im Museo ital. di antich. class. II, p. 41 ff. Die schwarzfigurige Sappho-Vase ebenda Taf. 3, 1, ist besser abgebildet bei *de Witte*, descr. des coll. d'antiqu. à l'hotel Lambert, 1886, pl. III.

[3]) *O. Jahn*, Darst. grch. Dichter, S. 724 ff., Taf. III. British Museum, catal. III, E 18.

[4]) Der Ἀλκαῖος καλὸς der Vase schönen Stiles Berlin 2332 (Klein, Lieblingsinschr.², S. 158) hat natürlich nichts mit dem Dichter zu thun.

## TAFEL 65

## DIE WEISSGRUNDIGE HERA-SCHALE IN MÜNCHEN

In der Reihe der uns erhaltenen Schalen mit Innenbild auf weissem Grunde ist die hier wiedergegebene eine der vorzüglichsten und am besten erhaltenen.[1]) Wir haben schon eine von dieser Gattung kennen gelernt (Taf. 49), die aber etwas älter ist als die vorliegende, welche dem Ende des strengen Stiles, wohl der Periode um 470 angehört, wo diese Technik besonders beliebt war, indem man strebte, wenigstens in einzelnen bunten Figuren auf weissem Grunde etwas der grossen Malerei Verwandtes zu erreichen. Das Schaleninnere war der beste Raum für solche Versuche.

Unser Maler hat nur eine Figur in das Innere gesetzt, die majestätisch wirkt. Es ist die grosse Herrin *Hera* (Ἥρα steht daneben), die das mit goldenen Buckeln gezierte Scepter mit der Linken aufstützt, die Rechte ist vom Mantel verhüllt und gebogen; die Füsse stehen beide mit voller Sohle auf (sie trägt Sandalen), doch ist das linke Bein etwas entlastet und das Knie tritt hervor. Der feine Chiton erscheint nur unten; der Mantel ist aus schwerem Stoffe gedacht und zeigt breite purpurne Bänder, die mit gelben Ornamenten geziert sind. Der Mantel bricht nur in wenigen grossen Falten.

Es giebt ein statuarisches Werk, das einst berühmt gewesen und in mehreren Kopieen erhalten ist und das, bis auf den Umstand, dass dort auch der Kopf von dem Mantel verhüllt ist, ausserordentlich übereinstimmt mit unserer Figur und auch in derselben Epoche entstanden sein muss: die schöne, jüngst von Amelung rekonstruierte strenge Statue, Röm. Mitth. XV, 1900, Taf. 3, 4.

Unsere Hera trägt ein goldenes Halsband, ferner lang wallendes loses Haar, das nur über der Stirn in kleine Löckchen endet, und ein mit Gold und mit Palmetten verziertes hohes Diadem, das in Gestalt und Schmuck demjenigen gleicht, das die argivischen und elischen Münzen dem Hera-Kopfe geben, der wahrscheinlich auf die etwa 50 Jahre später als unsere Vase entstandene Statue Polyklets zurückgeht. Polyklet ist offenbar einer älteren Tradition gefolgt. Das Profil ist von wunderbar feinem Zuge; das Auge noch ganz in strenger Art; nur ist der Augenkontur nach innen offen.

Wo das Innenbild dem Künstler so sehr die Hauptsache war wie bei unserer Schale, da pflegen mit richtigem Takte die Aussenbilder flüchtiger zu sein. Hier ist, in der gewöhnlichen rotfigurigen Technik, die Sage von *Triptolemos* dargestellt, der auf seinem geflügelten und mit Rädern versehenen Thronsessel,[2])

---

[1]) S. das Verzeichnis dieser Schalen bei *Hartwig*, Meisterschalen, S. 499 ff., wo die vorliegende S. 501 als Nr. 16 aufgeführt ist. O. Jahn Nr. 336. Abg. *F. Thiersch*, über die hellenischen bemalten Vasen, Taf. 3. Hiernach bei *Overbeck*, Atlas zur Kunstmythol., Taf. 9, 19 (Innenbild); Taf. 16, 4 a, b (Aussenbilder), dazu Text II, S. 541, Nr. 39. Eine kleine photographische Abbildung des Innenbildes gab *Farnell*, the cults of the greek states I, pl. VII b, p. 224.

[2]) Ein Thronsessel, nicht ein Wagen, ist regelmässig des Triptolemos Sitz; vgl. meine *Antike Gemmen* III, S. 208, Anm. 1.

der mit ionischen Säulen ausgestattet ist, mit dem Scepter in der Linken sitzt und soeben von Demeter die Ähren empfangen hat, deren Kultur er verbreiten soll. Mit der Rechten hält er die Schale hin, in welche *Demeter* ihm die Abschiedsspende (vgl. Taf. 35) einzugiessen im Begriffe ist. Die Göttin trägt Ähren und Scepter und ein Diadem. Hinter ihr steht *Persephone* mit zwei brennenden Fackeln, hinter Triptolomos eine Frau, die eine Binde für den Jüngling zum Abschiede hält, und ein königlicher *Mann* mit Schale und Scepter, der wohl als *Keleos* gedacht ist, der alte König von Eleusis, der einst die irrende Demeter gastlich aufgenommen hatte. Dann ist die Frau vor ihm seine Gattin *Metaneira*, welche die Demeter als Wärterin ihres Kindes, eben des Triptolemos, der jetzt ausgesandt werden soll, angenommen hatte.

Wir haben also links die königliche Familie von Eleusis, Keleos, Metaneira und deren Sohn Triptolemos, rechts Demeter und Persephone. Die andere Seite der Schale setzt offenbar die Darstellung eleusinischer Persönlichkeiten fort. In der Mitte erscheint ein Mann mit zwei brennenden Fackeln, rechts ein königlicher Mann mit Scepter und ein Mädchen, das eine Blüte hält, links zwei weibliche Gestalten. Diese Mädchen sind wahrscheinlich als die *Töchter des Keleos* zu fassen, denen Demeter den mystischen Dienst von Eleusis übertragen haben sollte; der priesterliche Mann mit den Fackeln wird *Eumolpos* sein, der als der Begründer der Mysterien von Eleusis galt; der königliche Mann aber ist wahrscheinlich der eleusinische Fürst *Hippothoon*, den die Athener zu einem ihrer Phylen-Heroen gemacht hatten und der neben Keleos in gleichem königlichen Typus auf einer anderen Vase derselben Epoche bei der Aussendung des Triptolemos inschriftlich bezeugt ist.[1])

Unter den Henkeln ist je ein Epheublatt gemalt, das häufig an dieser Stelle auf Schalen dieser Epoche am Ende des strengen Stiles erscheint (vgl. die Zusammenstellungen von Hartwig, Meisterschalen, S. 651 f.). (A. F.)

---

## DIE TECHNIK

Trotz der vielen Sprünge der Schale sind die Bilder wenig verletzt. Im Innern ist nur unten an der Figur eine Stelle des Gewandes ausgebrochen.

Die Aussenbilder haben wenig Vorzeichnung. Der Reliefstrich ist tadellos, die ganze Zeichnung aber sehr flüchtig. Für die Unterlippen sind meistens nur zwei Strichchen verwandt, die bei den nach links gekehrten Gesichtern den beiden letzten Strichen eines geschriebenen deutschen i entsprechen. Überall findet sich Reliefkontur.

Die Lasur ist gleichmässig, aber so stark, dass die hellen Firnislinien aus dem dunkleren Grund wenig vortreten. Die weisse Farbe der Ähren und des Kreuzes wurde durch die Lasur stark rötlich gefärbt.

Ein wenig vortretender Lagerring hat ungefähr 16 *cm* Durchmesser. Das Innenbild ist in technischer Beziehung eine hervorragende Arbeit, die sich ganz

[1]) Vase aus Girgenti in Palermo, Elite cér. III, 62. *Overbeck*, Atlas d. Kunstmyth., Taf. 15, 30, S. 542 Nr. 42.

wesentlich von der späterhin üblichen Art der Gefässbemalung unterscheidet. Während nämlich in dieser Farben zur Verwendung kamen, die im Brennprozess nicht die notwendige Verbindung mit der Tonfläche eingingen und jedenfalls schon bald nach dem Brennen abfielen, ist bei unserer Schale der gesamte Farbenauftrag vollständig und vorzüglich erhalten. Der Grund liegt nicht allein in der Wahl des Farbstoffes, sondern auch im Bindemittel, das beim Brande der Schale gleichmässig und sehr langsam die Feuchtigkeit verlor.

Der weisse Grund wurde in der Stärke von ungefähr $^1/_2$ *mm* der Innenfläche aufgedreht und zwar geschah dies schon vor der Bemalung des Aussenbildes. Wie dieses, so ist auch das Innenbild leicht vorgezeichnet. Der Konturzeichnung der Figur mit Pinsel in goldgelben Firnisstrichen folgte die Bemalung, die von jedem Aussparungsprinzip absah und alle Farben übereinandersetzte. Für die Vergoldungen wurden die kleinen Tonwülstchen sehr hoch aufgetragen.

Wenn wir dieses vielfache Übereinandersetzen verschiedenartiger Materialien in Betracht ziehen und daran denken, dass sich die Schale im Brennofen weit über Fingerbreite zusammenzog, so müssen wir der raffinierten, auf ausserordentlicher Erfahrung beruhenden Technik, die diese unverwüstliche Verbindung verschiedenartiger Materiale zu stande brachte, die höchste Bewunderung zollen. (K. R.)

## TAFEL 66

## ERIPHYLE, PELIKE ZU LECCE
## RÜSTUNG, LEKYTHOS ZU PALERMO

Das schöne Bild, das den unteren Teil dieser Tafel ausmacht, befindet sich auf einer nach unten weiten Amphora, einer sog. Pelike, im Museum zu *Lecce*. Die hier nicht abgebildete Rückseite zeigt einen Jüngling und eine Frau im Gespräche; der Jüngling redet lebhaft zu und sucht die Frau zu überreden, doch diese verhält sich spröde und ablehnend. Zwischen beiden die sinnlosen Buchstaben

Λ ϟ V X S

Ein mythisches Gegenbild dazu giebt die Hauptseite. Hier steht *Eriphyle* (Ἐριφυλε) stolz aufrecht, den Körper abgewandt dem Verführer. Allein sie giebt nach; sie kann der Lockung nicht widerstehen; sie wendet Kopf und Hand, um das Halsband zu empfangen, das köstliche, verhängnisvolle, das *Polyneikes* (Πολυνειε), der es eben aus seiner Schachtel genommen, ihr lockend vor die Augen hält.

Die Geschichte ist bekannt; die Helden Adrast und Amphiaraos waren in Streit geraten; doch sie versöhnten sich, indem Amphiaraos die schöne Schwester des Adrast, die Eriphyle, zum Weibe nahm. Es ward nun ausgemacht, dass diese in Zukunft, wenn wieder ein Streit zwischen den Helden ausbreche, Schiedsrichterin sein solle. Zu Adrast kam Polyneikes, aus Theben entflohen, und suchte den Adrast zu bewegen, ihn mit einem Heereszuge in die Heimat zurückzuführen. Das konnte nicht geschehen ohne Amphiaraos, den Helden und Seher. Doch dieser wusste im voraus, dass jenem Zuge Unheil beschieden sei und alle die Führer, vor allem er selbst den Tod finden werde. So weigerte er sich, teilzunehmen. Allein Eriphyle als Schiedsrichterin entschied und zwang ihn, offenen Auges in den Tod zu ziehen. Sie that es, bestochen von Polyneikes, der das prachtvolle Halsband besass, das einst Kadmos der Harmonia geschenkt haben sollte und der durch dies Halsband von Eriphyle das Versprechen erreichte, ihren Mann zum Zuge zu zwingen.

Polyneikes ist wie ein Wanderer, Heimatloser, mit dem Pilos und Stock dargestellt, in kurzem Chiton von derbem Stoff (vgl. den Hephästos auf Taf. 7), doch mit gestickter figürlicher Verzierung. An der Seite hat er das Schwert. An seinem rechten Fussknöchel sieht man ein geknüpftes dünnes Band oder einen Faden. Das gleiche kommt auch sonst auf Vasen nicht selten vor; wir erinnern an den Theseus unserer Taf. 5 und an die Epheben von Taf. 56. Gleicher Art ist das Band oder der Faden, das zuweilen um den Handknöchel gebunden vorkommt (vgl. die Epheben Taf. 56). Sehr wahrscheinlich liegt hier ein abergläubischer Brauch zu Grunde: der geknüpfte Wollefaden soll vor Unglück bewahren.[1]) Ein solcher Brauch ist noch heute in Griechenland zu beobachten: es wird ein Wollefaden um Hals oder Knöchel gebunden zum Schutze gegen Böses.

---

[1]) So ist wohl auch der Ring zu erklären, den der *Ares Borghese* am einen Fussknöchel trägt, nicht, wie ich *Meisterwerke*, S. 121 Anm. 5 wollte. — Mit Theseus speziell hat dieser Brauch gar

Zwischen den beiden Figuren steht ein Kranich. Man hat im alten Griechenland diese Vögel gezüchtet und wie Gänse im Hause gehalten; daher sie öfter bei häuslichen Frauenscenen vorkommen.[1] Es ist hier eine sehr hübsche lebendige Füllung des Raumes.

Eriphyle trägt nur den dorischen Peplos, der auf den Schultern mit deutlich angegebenen Nadeln zusammengesteckt ist (vgl. Taf. 17/18).

Die Köpfe der beiden Gestalten, des Polyneikes sowohl wie besonders der Eriphyle, sind wahre Meisterwerke der Zeichnung. Welcher Ausdruck in dem Munde mit den leise geöffneten Lippen an beiden Figuren, und welcher Ausdruck in den Augen; wie fein und individualisiert sind die Nasen gezeichnet.

Das Auge der Eriphyle ist am oberen und unteren Lid mit Wimpern ausgestattet; es ist noch nicht vollständig ins Profil gestellt. Doch steht die Vase im allgemeinen auf der Stilstufe wie Taf. 17/18 und ist wie jener Krater in die Epoche um 460—450 zu datieren. Die Ausführung der Figuren ist indes viel feiner als auf jenem Krater.

Die grossartige Figur der Eriphyle hat in Haltung, in Wendung und Neigung des Kopfes unleugbare Verwandtschaft mit Phidias herrlichster Schöpfung, mit der Athena Lemnia.

Der Gegenstand, Polyneikes, der Eriphyle das Halsband zeigt, kommt noch einmal vor, und zwar auf einer Kanne im Louvre[2] von gleichem Stile und gleicher Epoche wie unsere Vase, nur ohne Inschriften und weniger schön in der Ausführung, sowie weniger fein in der Bewegung und Charakteristik. Doch liegt sichtlich ein und dasselbe Vorbild zu Grunde, das man am liebsten im Kreise polygnotischer Kunst entstanden denken möchte. Die Pariser Kanne fügt hinter Eriphyle noch die Figur einer Genossin hinzu, die noch mehr gieriges Erstaunen zeigt als jene.

Bevor wir die Pelike von Lecce verlassen, ist noch etwas über ihre Auffindung mitzuteilen. Nach der mir von dem Direktor des Museums von Lecce gemachten bestimmten Versicherung ward dieselbe zu *Rugge*, dem alten *Rudiae*, in einem grossen Grabe zusammen mit zwei anderen sehr bemerkenswerten Vasen desselben Museums zu Lecce gefunden:

a) mit der beistehend (Abb. 11) abgebildeten Amphora der sog. nolanischen Form. Diese ist nicht attisch, sondern früh unteritalisch-griechisch, verwandt den »lokal-nolanischen« Amphoren Campaniens, doch viel besser als jene und nicht von einem Italiker, sondern von einem Griechen gemacht. Der Stil ahmt durchaus den attischer Vasen aus der Epoche um die Mitte des fünften Jahrhunderts nach, entfernt sich aber doch erheblich von den attischen Vorbildern.

Auf der Vorderseite tragen die Figuren griechische Namensinschriften in gewöhnlicher ionischer Schrift, die nicht aufgemalt, sondern eingeritzt sind (so wie

---

nichts zu thun. Mit Unrecht möchte daher *Perdrizet* im Bull. corr. hell. 1904, p. 342 den Ares Borghese zu einem Theseus umtaufen. Der abergläubische Brauch passt für den Kriegsgott vortrefflich, ebenso wie hier auf unserer Vase zu dem verbannten Wanderer.

[1]) Vgl. Stephani, Compte rendu 1865, S. 125, 130 f. und vgl. insbesondere die im Stile unserer Vase sehr nahe stehende Hydria in Neapel, Heydemann 3167 (Millingen, vases div. coll. 60. Mus. borb. 5, 35; Inghirami, vasi fitt. 241) mit dem Bilde dreier Frauen und einem Kranich.

[2]) Früher Samml. Paravey. Annali d. Inst. 1863, tav. H, p. 234 ff. (Reinach, rép. I, 310); *de Witte* hatte den Gegenstand völlig richtig erkannt und gedeutet; nur glaubte er Adrast statt Polyneikes dargestellt. Der Mann ist hier übrigens in gewöhnlicher Manteltracht.

Abb. 11. Amphora in Lecce

auch die späteren apulischen Vasen geritzte Inschriften zu zeigen pflegen). In der Mitte steht *Achilleus* ('Αχιλλευς) und hält die Schale hin, in welche *Briseis* (Βρισηις) aus der Kanne zur Spende giessen soll; rechts steht *Agamemnon* ('Αγαμεμνων) als Mann im Mantel mit Stock. Es ist der Typus der gewöhnlichen Abschiedsdarstellungen, wo der ältere Mann den Vater des Helden bedeutet. Die Benennung Agamemnon ist hier nicht sonderlich passend. — Am Halse ein Löwe.

Die Rückseite zeigt eine dorische Säule als Grab, rechts eine Frau mit Tänien, links einen Mann — also schon ganz den Typus der späteren apulischen Vasen.

Abb. 12. Messapische Vase in Lecce

b) Ferner wurde in demselben Grabe gefunden: die von Max. Mayer in den Röm. Mitt. 1897, Bd. 12, Taf. 10, publizierte und S. 237 ff. besprochene, feine, messa-

pische Vase der Form der sog. Torzella (vorstehend Abb. 12 nach neuer Photographie und Abb. 13—15 Einzelansichten), auf deren einem Henkel eine messapische In-

Abb. 13 Detail von der messapischen Vase in Lecce

Abb. 15. Messapische Vase in Lecce

Abb. 14. Messapische Vase in Lecce

schrift graviert ist. Das Gefäss ist mit schönem, schwarzem Firnis bedeckt, darauf die Ornamente teils eingeritzt, teils weiss aufgemalt sind. Zwischen den reizenden Ornamenten sieht man die Figuren von Vögeln und einem Frosch. Die Palmetten gleichen denen der gewöhnlichen anderen messapischen Vasen derselben Form, die auf hellem Grunde gemalt sind.

Dies Gefäss ist überaus interessant, da es die Übernahme der griechischen Firnistechnik zeigt und damit zugleich das Einritzen und Aufmalen mit Weiss verbindet. Wir sehen hier eine ältere Vorstufe zu der bekannten grossen Klasse apulischer Vasen mit weissgelb und rot aufgemalter und gravierter Dekoration, deren Exemplare in Berlin ich im Berliner Vasenkatalog S. 948, No. 3442 ff. zusammengestellt habe.

Die Auffindung dieser Vase mit zwei in die Mitte des fünften Jahrhunderts gehörigen Gefässen ist ferner für die Datierung der ganzen messapischen Vasenklasse wichtig. Es werden danach alle die auf hellem Grund bemalten, gewöhnlichen, messapischen Gefässe, die Palmetten, Zweige, Sterne u. dgl. zeigen, noch ins fünfte Jahrhundert gewiesen, wohin sie übrigens auch so wie so zu setzen waren.[1])

Das Grab von Rugge enthielt also ein attisches Meisterwerk aus der Epoche um 460—450, eine von Griechen Unteritaliens in Nachahmung attischer Keramik gearbeitete Vase, die bald nach der Mitte des fünften Jahrhunderts zu setzen sein wird, und ein noch jüngeres messapisches Gefäss, das den griechischen Einfluss nach seiner Art verarbeitet.

---

Das obere Bild der Tafel 66 ist von einer *Lekythos* gewöhnlicher Form (Typus wie in meinem Berliner Katalog S. 675, No. 2426 ff.) im Museum zu *Palermo* entlehnt.

Es ist eine gewöhnliche »Rüstungsscene«: ein Ephebe, neben dem seine Lanze lehnt, legt seinen Panzer an, wie unsere Frauen ein Korsett anziehen (vgl.

[1]) M. Mayer, Röm. Mitth. 1897, S. 222 ff., der sich mit Recht gegen zu alte Datierung wendet, datiert seinerseits wesentlich zu spät.

Taf. 14); er ist bekränzt; eine Frau hält ihm Schild und Helm bereit; um letzteren ist eine Tänie geschlungen.

Der Stil ist jener vollendet schöne der perikleischen Epoche, der mit rascher, leichter Ausführung verbunden zu sein pflegt und den wir schon von den Vasen Taf. 7, 19, 29, 35, 36/37 und 58 kennen. Für die welligen, rasch hingeworfenen Faltenlinien des Mantels der Frau vergleiche man die Mäntel der Mänaden von Taf. 36/37, für den Chiton des Epheben Taf. 58.

Um den Unterschied der Zeiten und ihres künstlerischen Wollens zu empfinden, vergleiche man die Darstellung der gleichen Scene durch den Maler Euthymides auf Taf. 14: dort die schlichte, strenge Sachlichkeit, der Eifer des Meisters, alles recht deutlich zu machen, ein hartes Streben und Ringen — hier ein mühelos spielendes Handhaben der Formen und ein Schwelgen in der schönen Linie.

Und doch liegen nur etwa sechzig Jahre zwischen den beiden Vasen.

(A. F.)

## DIE TECHNIK

1. Pelike in Lecce. Die korrekturlose, kräftige und auch reichliche Vorzeichnung erstreckt sich auch auf die Brüste der Frau. Der Reliefstrich ist fein und zart; als Aussenkontur findet er sich nur beim Gesichts-Profile des Mannes, das der Frau ist nur mittels Pinsel hergestellt. Mit grösster Sorgfalt und ausserordentlicher Gewandtheit hat der Künstler die Köpfe gezeichnet; beginnende Neigung zur flüchtigen Arbeit zeigt aber der nur mit Pinsel gegebene Saum der Glamys. Die unteren Enden der Nadeln bei den Schultern des Mädchens haben schwarze Firnisausfüllung, die oberen Konturen ziehen parallel zueinander noch etwas in den schwarzen Grund hinein.

Die feine und gleichmässige Lasur hat die zur Verwendung gekommene weisse Farbe etwas rötlich gefärbt.

2. Lekythos zu Palermo. Die Vorzeichnung des oberen Tafelbildes ist gering. Der flüchtige Reliefstrich zeigt häufig kleine Ausbauchungen, von den Umrissen sind nur die Gesichtsprofile durch ihn dargestellt. Leichthin wurden auch die Gewandsäume nur mit dem Pinsel aufgemalt. Der schwarze Grund erscheint ungleichmässig, die Lasur sehr schwach. Weiss kam nicht zur Verwendung. (K. R.)

## TAFEL 67

## PELOPS UND HIPPODAMEIA

## AMPHORA IN AREZZO

Der Meister dieser prachtvollen Amphora[1]) ist uns kein unbekannter. Ich glaube, es ist kein anderer als der der grossen Talos-Vase von Ruvo, Taf. 38/39; bei genauerem Studium unserer Tafeln muss sich, denke ich, ein jeder davon überzeugen. Es ist kein ganz so reiches, aber ein kaum weniger schönes Werk.

Die Amphora zeigt denselben feinen Geschmack in der Profilierung von Mündung und Fuss wie jener Volutenkrater. Die Schulter deckt hier wie dort ein grosses Stabornament. In dem Bilde aber ist unverkennbar dieselbe grosse freie Zeichnung, dieselbe geniale sichere Hand. Solche Pferde wie hier findet man nirgend wieder in der ganzen Vasenmalerei. Die wunderbar feurigen Rosse des Gespannes des Pelops sind völlig gleich in Auffassung und Zeichnung denen der Talos-Vase; die der Meidias-Vase (Taf. 8) wirken fast steif und affektiert daneben. Es ist, wie wir schon früher hervorhoben (I, S. 201), der Geist der Parthenongiebel, der in jenem Meister lebendig ist. Man vergleiche ferner die Art der landschaftlichen Ausstattung, die Zeichnung der Bäume. Ferner die Gewandung. Die eminent flotte, rasche, sichere Art, mit welcher hier die gestickten Zieraten des Chitons und die Palmetten des Wagenstuhles aufgesetzt sind, ist genau wie an der Talos-Vase. Dagegen die gleichartigen Partien der Meidias-Vasen mit jener kleinlichen Zierlichkeit behandelt sind, welche die ganze Art der Meidias-Zeichnung von der grossen Weise unseres Meisters unterscheidet (vgl. I, S. 201). Man beachte ferner die Übereinstimmung in den leicht fliessenden, bewegten Linien des unteren Chitons des Pelops mit der entsprechenden Partie am Polydeukes der Talos-Vase. Ein äusserliches Detail, die schachbrettverzierte Sphendone der Hippodameia, ist ganz wie bei Meidias. Allein wie verschieden ist die Bewegung eben dieser Gestalt in ihrer breiten Grösse von der zierlichen Anmut des Meidias, der die Elera in der entsprechenden Situation auf dem Wagen so niedlich den Kopf neigen und das Gewand fassen lässt.

Auch technisch stimmen die Pelops- und Talos-Vase überein. Augen und Nüstern der Rosse sind mit Hilfe von verdünntem Firnis und dem Pinsel behandelt; ebenso der Wagenstuhl. Am Halse der Pelops-Vase ist einerseits eine *Sphinx*, andererseits ein *Reiher* weiss aufgesetzt (Abb. 16, jetzt verblasst; die einstige Innenzeichnung verloren). An der Talos-Vase ist die Mittelfigur des Hauptbildes, der Talos, weiss aufgetragen. Es liegt hier wie dort das Bedürfnis des Künstlers zu Grunde, zu dekorativer Wirkung auf dem Schwarz der Vase eine Mitte weiss herauszuheben.

---

[1]) Gefunden zu Casalta bei Lucignano di Valdichiana, Bull. d. Inst. 1843, 38. Im museo publico zu Arezzo. Das Gefäss (hoch 0,54 m) war gebrochen, doch fehlt kein wesentliches Stück und es ist nichts ergänzt. — Zuerst abgebildet Monum. d. Inst. VIII, 3, mit Text von *R. Kekulé* in den Annali 1864, 83 ff., danach *Benndorf*, Gjölbaschi, S. 240. — Vgl. *Heydemann*, Mitteil. aus Ober- u. Mittelitalien, S. 105, 2. *Milchhöfer* im Jahrb. d. Inst. 1894, S. 64; mit Unrecht setzte hier M. den Stil dem des Meidias gleich.

Vom Ufer aus, das durch Bäume und wellige Terrainlinien angedeutet ist, lenkt *Pelops* (Beischrift Πελοφ) den Lauf seiner Rosse auf das Meer hinaus, dessen blinkende Oberfläche durch flachrunde kleine Striche in merkwürdig naturalistischer Weise angedeutet ist. Innerhalb dieser Wiedergabe des Wassers schwimmt ein Delphin (zu der gut beobachteten Haltung des Schwanzes vergleiche den Delphin der Talos-Vase).

Weit greifen die Rosse aus; schnaubend in feurigem Eifer stürzen sie sich hinaus auf die Fläche des Meeres. Das sind keine gewöhnlichen Pferde; es sind die Rosse, die Poseidon seinem Liebling Pelops geschenkt hat und die über das Meer zu laufen verstehen; vgl. Cicero Tusc. 2, 27, 67 »*equi Pelopis illi Neptunii qui per undas currus suspensos rapuisse dicuntur*«. In ihr eigenes Element hinaus stürmen sie, indem sie das feste Land verlassen.

Pelops steht weit zurückgelehnt in dem in rasender Eile dahinrollenden Wagen; er treibt die Rosse nicht an, sondern sucht eher ihren wilden Lauf zu mässigen. Er blickt auch nicht vorwärts auf ein Ziel, sondern wendet den Kopf nach seiner Rechten um. Der durch die rasche Fahrt erzeugte Luftzug wird vortrefflich veranschaulicht durch das wehende Haar der rechten Gesichtshälfte. Dass Pelops sich umwendet, kann nur den Sinn haben, dass er nach einem ihm Folgenden umsieht. Die Version der Sage, welcher der Maler folgte, muss also enthalten haben, dass Pelops, die Hippodameia entführend, von jemanden verfolgt ward, sowie wahrscheinlich, dass er diesen am festen Lande zurücklässt und selbst seine Poseidonischen Rosse auf das Meer hinauslenkt, wohin ihm jener nicht zu folgen vermag. Die Fahrt hinaus aufs Meer schildern die Verse des Euripides, Orestes 988 ff.: ποτανὸν μὲν δίωγμα πώλων τεθριπποβάμονι στόλῳ Πέλοψ ὅτε πελάγεσι διεδίφρευσε (»seitdem Pelops den schnellen Wagen und seiner Rosse Viergespann mit des Fluges Eile hinab zum Meergestade trieb« Donner); Euripides erwähnt hier weiter, dass Pelops draussen auf dem Meere vor der Südspitze Euböas den Myrtilos in die Flut gestossen habe. Dies ist dargestellt auf einer capuanischen Vase des vierten Jahrhunderts (Berlin 3072; Monum. d. Inst. X, 25, vgl. Annali 1876, 34 ff.), wo Pelops mit Hippodameia wie hier übers Meer fährt und Myrtilos vom Wagen herabstürzt. Auch Sophokles erwähnt die verhängnisvolle Fahrt des Pelops, auf der Myrtilos ins Meer gestossen ward, worauf alles Unheil des Pelopidenhauses zurückgeführt ward (Soph. El. 504 ff.). Sophokles und Euripides hatten den Stoff jedoch in eigenen, verlorenen Tragödien behandelt, deren Sagenfassung uns leider unbekannt ist.

Wahrscheinlich hängt die Meerfahrt des Pelops mit derjenigen Version der Sage zusammen, welche Oenomaos nicht König von Pisa, sondern König von *Lesbos* sein liess.[1]) Dann musste die Entführung der Tochter des Königs, der Hippodameia, durch Pelops über das Wasser vor sich gehen; denn als Endziel der Fahrt galt allgemein immer der Isthmos von Korinth. Als der Verfolger des Pelops, der auf unserer Vase nicht dargestellt ist, muss natürlich *Oenomaos* gedacht werden. Auf einer apulischen Vase (Monum. d. Inst. 2, 32) sehen wir den Verfolger Oenomaos mit seinem Wagenlenker Myrtilos hinter dem Gespann des Pelops fahren, der sich

[1]) Über diese vgl. *Robert*, Bild und Lied, S. 187 (der auch unsere Vase nennt) und *Tümpel* in Roschers Lexikon II, 3315 ff. Beide glauben die lesbische Heimat des Oenomaos als die ursprüngliche ansehen zu dürfen. Dagegen macht *Weizsäcker* in Roschers Lexikon III, 771 f. begründete Einwendungen; er glaubt im Nordostpeloponnes, in Phliasia die ursprüngliche Heimat des Oenomaos sehen zu müssen.

wie auf unserer Vase halb umdreht. Unten ist der Strand und durch Fische das Meer angedeutet, auf welches Pelops die Rosse lenkend gedacht sein wird.

Dass die Fahrten der Freier der Hippodameia und damit die des Pelops ursprünglich nicht als Wettrennen, sondern als Entführung, als Brautraub gemeint und Oenomaos der Verfolger war, dies ist in den verschiedenen Sagenvarianten und in den Kunstdenkmälern immer deutlich geblieben.

Grossartig gedacht und entworfen ist die Hippodameia (Beischrift 'Ιπποδαμε)[1]) auf unserer Vase. Staunend hebt sie die Rechte, während sie mit der Linken sich am Wagenrande festhält, und blickt auf das Meer hinaus, nicht ängstlich, sondern in freudiger Bewunderung über die Kühnheit der Fahrt, die das weite Meer betritt.

Neben dem Baume am Strande über den welligen Terrainlinien hat der Maler noch ein hübsches, bezeichnendes Beiwerk angebracht: ein Liebespärchen aus dem Tierreich, ein Paar Tauben, die der Aphrodite heiligen Vögel, in den Werken der Liebe begriffen[2]) — eine deutliche Anspielung auf die Leidenschaft, welche das Heldenpaar durchglüht. Bei Sophokles war die plötzliche Liebesleidenschaft, die Hippodameia für den schönen Pelops erfasste, mit glühenden Farben geschildert (frg. 430). Es ist leicht möglich, dass der Maler der Vase das Sophokleische Stück gekannt hat.

Die Rückseite der Amphora zeigt in flüchtiger Ausführung einen Mann im Mantel, auf den zwei Mädchen zueilen, eine bei Entführungsscenen typische Gruppe: dem Vater wird der Vorgang gemeldet. Es ist sehr möglich, dass der Maler, im Bewusstsein, dass Pelops Fahrt eigentlich ein Brautraub ist, jene typische, für die Rückseite geeignete Gruppe hinzugefügt hat, ohne damit irgend welche bestimmte mythologische Personen darstellen zu wollen. (A. F.)

## Die Technik

Auf der rechten Seite des Bildes findet sich ein Bruch, sonst ist die Vase ausgezeichnet erhalten. Die korrekturlose Vorzeichnung tritt wie auf der Londoner Meidiasvase sehr wenig zu Gesicht. Alle Relieflinien erscheinen fein und korrekt gezogen, auch bei allen Aussenkonturen kamen sie zur Anwendung. Hohe Firnispunkte zieren das Saumzeug der Pferde. Die Armmuskulatur des Jünglings zeigt sich in feinen Kommalinien.

Die Verwendung des hellen Firnisses hat mit der auf der Talosvase in Ruvo Ähnlichkeit.

Die Gebirgskonturen, die Zeichnung am Vasenhalse und die wohl zu beachtende kleine Linie am Fusse des rechten Baumes sind in den noch feuchten

[1]) Die Publikation der Monum. giebt auch das Schluss-Alpha, das jetzt nicht mehr kenntlich ist, also 'Ιπποδαμεα. Über die Vereinfachung von ειa zu εα in Namen auf Vaseninschriften s. Kretzschmer, Vaseninschr., S. 130 f.

[2]) *R. Kekulé* beschliesst seine längeren Auseinandersetzungen über diese Gruppe in den Annali 1864, p. 92 mit den Worten: »*e per vero non può conoscersi . . . che cosa facciano quegli uccelli*« . . . . wirklich? — wenn nur alles so deutlich und einfach zu bestimmen wäre als dieses!

Grund eingegraben; dabei kommen überall die bekannten kleinen Fähnchen zum Vorschein.

Das aufgetragene Weiss — auch die Knöpfe am Untergewand des Mädchens waren damit überdeckt — hatte, wie die noch vorhandenen Spuren zeigen, einen hellen Firnisüberzug. Schrift und Wasser waren rot.

Die Sphinx und der auf der entgegengesetzten Seite sich befindende, hier unten abgebildete Vogel wurden bei Angabe der senkrechten Mitten schon auf der Tonfläche leicht vorgezeichnet, dann geschah dies nochmals im schwarzen Grunde. Die hierauf erfolgte Eindeckung mit Weiss ist abgefallen; sie hatte jedenfalls eine Innenzeichnung aus hellen Firnislinien.

Die Lasur ist gleichmässig. (K. R.)

Abb. 16. Reiher (auf dem Halse der Rückseite).

## TAFEL 68

## DECKELSCHALE AUS KERTSCH (PANTIKAPAION)

## ERMITAGE ZU ST. PETERSBURG

Dieses wunderbare Gefäss (von 0,235 m Höhe und 0,56 m Durchmesser) wurde ganz intakt[1]) erhalten im Jahre 1859 in der Nekropole des alten Pantikapaion bei Kertsch zusammen mit der auf der folgenden Tafel 69 abgebildeten Amphora neben dem Sarkophage stehend in einem grossen Grabe gefunden.[2]) Es wurde alsbald durch L. Stephani in einem Stiche von Rod. Piccard veröffentlicht.[3])

Dieser Stich ist eine sorgfältige saubere Arbeit. Allein er giebt einen vollständig falschen Begriff von der Kunst des alten Vasenmalers. Der moderne Stecher hat geglaubt, die antike Zeichnung verbessern und nach den Schulbegriffen umarbeiten zu müssen, die ihm selbst einst auf der Akademie eingeimpft worden waren. Er hat dasselbe gethan, was Tischbein seiner Zeit mit den antiken Vasenzeichnungen that. Vor allem glaubte er das System der Licht- und Schattenstriche anwenden zu müssen. Schon hierdurch allein hat er den Charakter der antiken Zeichnung total verändert. Ferner glaubte er jede Unterbrechung der Linie vermeiden zu müssen; wo das Original kurze, flott aufgesetzte Striche zeigt, da macht er zusammenhängende, langgezogene daraus und zerstört dadurch wiederum den ganzen Charakter der Zeichnung. Alle Frische und alle Unmittelbarkeit des antiken Werkes ward vollständig vernichtet durch diese Art der Wiedergabe. Diese erweckt überhaupt den Eindruck, als ob hier ein plastisches Werk nachgezeichnet wäre; so sehr ist der zeichnerische Charakter des alten Kunstwerks aufgehoben.

Neben diesem Hauptfehler ist es von geringerem Belange, dass der Stecher in seiner Technik die Art der Malerei der Haare und anderer Einzelheiten nicht richtig wiedergeben konnte und sie deshalb stark umbildete. Aus allen diesen Gründen ist es höchste Zeit, dass eine treue Wiedergabe dieses Meisterwerkes antiker Zeichenkunst veröffentlicht wird.

Das Gefäss ist eine Schale mit fest schliessendem Deckel und mit zwei Henkeln. Der Kopf des Deckels ist, obwohl reich verziert, in praktischer Weise doch so gestaltet, dass er als Fuss dienen konnte, wenn man den Deckel abnahm. Aussen um die Schale herum ist ein Palmettenfries gelegt, an welchem die Gestalt der Palmettenblätter zu beachten ist. Sie zeigen den vom vierten Jahrhundert ab regelmässigen Typus, wo das Blatt sich nach oben verbreitert, aber mit scharfer Spitze nach der Mitte zu gebogen ist. Dieser Typus ist den Vasen der Epoche des Meidias noch vollständig fremd. Wir haben schon hier einen Hinweis auf das,

---

1) Nur der eine Henkel war im Altertum einmal abgebrochen, doch damals schon wieder angesetzt worden.

2) Compte rendu de la commiss. imp. archéol. pour 1859, p. X. Das Grab lag in einem der Tumuli auf der Spitze des Berges Juz-Oba bei Kertsch. Die in demselben Grabe gefundenen Gemmen, Compte rendu 1860, pl. 4, 6 und 10, waren ältere Schmuckstücke der bestatteten Person; der Stein mit der Gorgone gehört in den Anfang des fünften Jahrh. (Furtw., antike Gemmen II, 41 zu Taf. 8, 52).

3) Compte rendu pour 1860, pl. I, p. 5 ff. Vgl. dazu Stephani, die Vasensammlung der Ermitage, Nr. 1791.

was uns das Studium der Bilder noch deutlicher lehren wird, dass der Stil dieser und der verwandten Vasen von dem der Meidiasgruppe, mit dem man sie bisher zusammengeworfen hat, vollständig zu scheiden ist.

Die Form unseres Gefässes pflegt man, seit Stephani bei der Publikation desselben den Namen Lekane vorgeschlagen hat, so zu bezeichnen, allein mit Unrecht; höchstens könnte man sie λεκανίς oder λεκάνιον nennen, denn Lekane war der Name für grosse offene Gefässe zum Waschen und Abspülen von allerlei Dingen.[1] Dagegen mag Stephani recht haben, wenn er vermutet, dass man in diesen Schalen wohlriechende Flüssigkeiten aufbewahrt habe, die zu der Toilette der Frauen benutzt wurden. Denn ein Gerät für Frauen scheint es zu sein, wie denn auch die Malereien auf den Gefässen dieser Form[2]) zumeist dem Frauenleben entnommen sind.

Wie durchweg bei diesen Gefässen ist auch hier die bildliche Verzierung auf den Deckel beschränkt. An Reichtum und Schönheit der Darstellung kommt kein anderes Exemplar diesem auch nur entfernt gleich.

Fünfzehn erwachsene Figuren, sechs Eroten, einige Tiere und zahlreiches andere Beiwerk machen den dichtgedrängten Bildfries aus, der sich um den Deckel zieht. Nur eine der erwachsenen Figuren ist männlich; es ist ein Jüngling, der, auf einen Stock gelehnt, hinter einer sitzenden schönen Frau steht, die durch einen Thronsessel mit Schemel vor allen übrigen ausgezeichnet ist. Sie wendet sich um und blickt zu dem Jüngling empor, mit dem sie im Gespräche ist. Auf der Hand hält sie ein geöffnetes Schmuckkästchen. Ein kleiner Eros, der neben dem Throne auf einer Bodenerhöhung sitzt, spielt an dem Stocke des Jünglings; er scheint ihn festhalten zu wollen. Von links schreitet ein Mädchen heran, das einen goldnen Kranz aufgesetzt hat und sich in einem goldnen Spiegel betrachtet. Ein kleiner Eros daneben trägt ein Tympanon.

Auf diese Gruppe folgt nach links eine Frau, die an einem Baumstamme lehnt und in beiden Händen ein Halsband hält, bereit, es umzulegen. Ein Mädchen vor ihr, das in der Weise der attischen Grabdenkmäler durch die Tracht, den engen Ärmelrock, als Dienerin charakterisiert ist (vgl. die Stele der Hegeso u. a.),[3]) ist im Begriffe, ihr das goldene Diadem im Haare zu befestigen. Ein Eros steht dabei mit goldenen Armringen in den Händen.

Weiterhin folgt die Gruppe zweier Mädchen, die ein Schleiertuch aus einem Kasten nehmen; die eine sitzt auf einem Stuhle mit geschweiften Füssen von jener schönen Art, wie sie der attischen Blütezeit eigen ist. Zwischen beiden ein reich vergoldetes Thymiaterion, das für Rauchopfer an Aphrodite bestimmt war. Unter dem Stuhle eine Ente, die im Hofe der griechischen Häuser eine gewöhnliche Erscheinung gewesen sein wird. Es folgt eine weissgemalte Herme des bärtigen und nach alter Weise ithyphallisch gebildeten Gottes Hermes. Hinter ihr hervor kommt ein Windhund, vor dem ein kleiner Eros erschreckt davonläuft, der eine schlanke Vase trägt, an deren Henkel eine Tänie befestigt ist. Die Vase ist von Wichtigkeit: es ist eine sog. Lutrophoros, wie wir sie schon von Tafel 57 (Text I, S. 289) her kennen, eine ganz besondere Vasenform, die eigens dazu

---

[1]) Vgl. die Zeugnisse bei *L. Couve* in Daremberg et Saglio, dict. d'ant. s. v.

[2]) Eine Anzahl (wie gewöhnlich ohne jede historische Ordnung) führt auf *Stephani* a. a. O., 6 ff.

[3]) Vgl. *Furtw.*, Samml. Sabouroff, Taf. 15—17

diente, das Brautbad einzuholen, die also ein für die Hochzeit unentbehrliches und charakteristisches Gerät war.[1]) Dies Detail wirft ein Licht auf den Sinn der ganzen Darstellung: es handelt sich auch hier wie bei jener Pyxis Taf. 57, 3 um die *Vorbereitung zu einer Hochzeit*. Der Jüngling ist natürlich der Bräutigam, die stattliche Frau aber eher die Schwiegermutter als die Braut. Die letztere bleibt zu suchen.

Die Herme und der Hund sind auch mit der Scene in dem geschlossenen Hofe eines griechischen Hauses, auf die uns schon die Ente hinwies, wohl zu vereinigen. An die Herme lehnt sich ein Mädchen, das einen goldenen Kranz in den Händen hält, bereit, ihn um den Kopf zu legen. Wir blicken gleich zu der vierten Figur von hier, da sie, ebenfalls den Kopf in Dreiviertelansicht zeigend, wie ein Gegenstück zu jener erscheint; sie hält einen grossen Spiegel und ihr Haar ist bedeckt von einem Kopfputz, der ganz mit goldenen Buckeln bedeckt ist. Diese beiden Figuren schliessen eine Gruppe von drei Gestalten ein. Die mittlere ist die Hauptperson; sie sitzt unbeweglich still, die Hände auf die Kniee gelegt; sie hält den Kopf etwas gehoben, steif, und lässt sich den aus goldenen Blättern bestehenden Kopfschmuck arrangieren von einem Mädchen vor ihr, das damit beschäftigt erscheint. Ein kleiner Eros ist im Begriffe, ihr die Sandalen anzuziehen. Ein verhülltes Mädchen kommt hinter ihr heran. Am Boden ein goldenes Thymiaterion und links neben der den Spiegel tragenden Frau ein Gerät, das, wie das Thymiaterion, im Aphroditekultus eine Rolle gespielt haben muss;[2]) es scheint eine Art Kohlenbecken zum Räuchern.

Das sitzende Mädchen, das durch die je zwei Gestalten, die es jederseits umgeben, als eine Hauptfigur hervorgehoben ist, scheint mir die gesuchte *Braut* zu sein. Ihr ganz passives Verhalten, ihr geduldiges Stillehalten, ihre steife, feierlich ernste Haltung — das scheint mir alles wundervoll charakteristisch für die Braut zu sein. Dazu kommt, dass sie allein von einem Eros bedient wird, der, vor ihr knieend, ihr die Sandalen anlegt (vgl. Taf. 57, 3, wo eine kleine Dienerin der Braut dasselbe thut). Man beachte ferner, dass, wenn man das Rund des Deckels herstellt, dies Mädchen gerade diametral gegenüber der anderen Hauptperson des Bildes angeordnet ist, der thronenden Frau, in welcher wir bereits die Brautmutter erkannt haben.

Es folgen noch drei Figuren. Zwei Mädchen sitzen auf Stühlen gegenüber; zwischen ihnen ein runder Tisch mit Füssen in Gestalt von Rehbeinen — dergleichen niemals auf Vasen des fünften Jahrhunderts vorkommt —, auf dem flache, weisse, rundliche Gegenstände liegen, auf welche die Mädchen eifrig mit der flachen Hand drücken; einen solchen Gegenstand hält das eine Mädchen fertig auf der Linken. Stephani irrte sehr, indem er hier an ein Spiel dachte. Die Mädchen arbeiten voll Eifer: es werden süsse Kuchen sein, die sie da bereiten und die zum Hochzeitsfeste bestimmt sind. Unter dem einen Stuhle ein Vogelkäfig und eine Wachtel drin, ebenfalls ein beliebter Gegenstand im griechischen Wohnhause. Endlich noch eine junge, kleiner als die übrigen Mädchen gebildete, unerwachsene Dienerin mit

---

[1]) Vgl. über diese *Furtw.*, Sammlung Sabouroff zu Taf. 58. Ferner *Milchhöfer* in Athen. Mitteil. V, 176; *Herzog* in Arch. Ztg. 1882, 137; namentlich aber *Wolters* in Athen. Mitteil. XVI, 385 ff.; auch American Journ. of archaeol. 1903, 322 ff.

[2]) Auf der Vase *Stackelberg*, Gräber, Taf. 29 (*Müller-Wieseler*, Denkm. II, 296 d) ist es neben Aphrodite aufgestellt und wird von Peitho mit Zweigen besteckt. Eudaimonia pflückt etwas von einem Baume, womit vermutlich Weihrauch gemeint ist. Aphrodite selbst hat dies Gerät auf dem Schoosse auf einer unserer Deckelschale in Stil und Zeit gleichen Vase. *Dumont-Chaplain*, céramiques I pl. 38/39.

Haube, — auf den attischen Grabdenkmälern des vierten Jahrhunderts ist die Haube den Dienerinnen charakteristisch[1] —, die, auf einem Schemel stehend, um dadurch etwas höher zu sein, in einem Becken auf hohem Fusse, einem Luterion, etwas auswäscht. Daneben steht eine vergoldete Hydria, aus der das Wasser in den Trog geschüttet ward. Auch dies Waschen ist natürlich eine Vorbereitung für das Hochzeitsfest. Oben hängt ein mit Malerei reich verzierter, hölzerner Kasten mit goldenen Löwenfüssen und goldenen Buckeln; auf der Breitseite ein emporsteigendes Viergespann, auf der anderen zwei aufrechte Gestalten; der Deckel hat die Form eines Giebeldaches. Der Kasten mag etwa feine Wäsche oder Schmuck enthaltend gedacht sein. Ein Eros mit goldenem Kranze und Perlen in den Händen schwebt rechts davon; links füllt eine aufgehängte, goldene Perlenkette den Raum.

Die herrliche Zeichnung dieser Deckelschale ist das bei weitem feinste und reichste Werk einer grösseren Gruppe innerhalb der attischen Vasenmalerei, über deren historische Stellung schon im ersten Bande dieses Werkes S. 205 ff. zu Tafel 40 gehandelt worden ist. Denn jene Hydria Tafel 40 ist nur eine weniger feine, derbere, geringere Arbeit desselben Stiles, derselben Richtung in der attischen Vasenmalerei und daher derselben Epoche wie unsere exquisite Deckelschale und wie die beiden herrlichen Amphoren, welche die folgenden beiden Tafeln 69 und 70 wiedergeben. Die Kriterien, welche die Technik dieser Vasen, ihre eigentümliche Linienführung in der Zeichnung, die Art des Gebrauches von Weiss und von Gold, die Formen der Ornamente[2] und die Behandlung der Vasenformen selbst abgeben, sind völlig entscheidend für den unlöslichen Zusammenhang der bezeichneten Vasen (Taf. 40, 68—70) untereinander.

Früher hat man die Klasse dieser Vasen mit der der Meidias-Vasen zusammengeworfen; da man richtig erkannt hatte, dass die letzteren noch in das Ende des 5. Jahrhunderts gehören, so wurden auch jene dahin gesetzt (vgl. Bd. I, S. 205, mit Anm. 4, 5).[3]

Und doch liegt eine offenbare ungeheure Kluft zwischen dem Stile dieser und jener Vasen (vgl. Bd. I, S. 207 f.). Man vergleiche etwa die Versammlung schöner Mädchen und Jünglinge auf der Meidias-Hydria Taf. 9, oder besser noch einige Gefässe, die mit unserer Deckelschale dieselbe Vasenform und denselben Gegenstand ihres Bildes gemein haben, indem auch sie eine Vereinigung stehender und sitzender schöner Mädchen darstellen. Eine dieser Deckelschalen[4] zeigt noch den phidiasischen Stil der Epoche um 440; doch vier andere,[5] die offenbar aus einem und demselben Atelier stammen, gehören der Gruppe der Meidias-Vasen an. Die Figuren haben alle Inschriften. Schon dies ist ein wesentlicher unterscheidender Zug. Es ist die alte Sitte, die von der archaischen Zeit her das ganze fünfte Jahrhundert hindurch lebendig war, die Figuren mit beigeschriebenen

[1]) Vgl. Samml. Sabouroff zu Taf. 15, S. 3.

[2]) Auch die Hydria Taf. 40 zeigt (an der Rückseite, Text I, S. 204) die oben S. 36 an unserer Deckelschale erwähnte jüngere Palmettenform.

[3]) So datierte *Milchhöfer* (Jahrb. d. Inst. 1894, S. 77) unsere Kertscher Vasen in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts und sah dieselben als letzte Stufe der Meidias-Gattung an (a. a. O. S. 66). Vgl. auch *Sal. Reinach* in Revue arch. 1900, I, 88.

[4]) Elite céram. II, 86a.

[5]) Bull. Napol. V, 1; nuova serie I, 3; II, 2 u. 6. — Eine schöne Deckelschale im Meidias-Stile mit Dionysos, Nymphen und einem Silen ist auch die von Stern publizierte in Odessa, die aus Kertsch stammt (von *Stern*, Lekane aus Kertsch mit dionys. Thiasos, Odessa 1895, russisch.).

Namen zu bezeichnen. Auf den Vasen der Gruppe unserer Tafeln 40, 68—70 — wir wollen die Gattung nach einem Hauptfundorte die *Kertscher Vasenklasse* nennen — giebt es keine Inschriften mehr; die galten wohl als Naivetät einer vergangenen Zeit, der man nicht mehr folgte. Ferner aber vergleiche man die Motive der Figuren auf jenen Deckelschalen des Meidias-Stiles und die auf unserer Tafel 68. Hier ist, obwohl das Gegenständliche der Darstellung völlig übereinstimmt, das Formale doch total verschieden. Die ganze zeichnerische Auffassung der Figur ist eine andere. Dort auf jenen älteren Schalen sind die Figuren immer so gestaltet, dass sie ihre Glieder in der Fläche ausbreiten, und das Streben geht auf einen schön geschwungenen Gesamtkontur. Ganz anders hier: die Figuren haben mehr Tiefe, die Glieder liegen am Körper an und breiten sich nicht in die Fläche aus; die Gestalten wirken mehr, als wenn plastische Figuren nachgezeichnet wären;[1]) die innere Durchbildung der Gestalt, nicht aber eine schöne schwungvolle Linie des äusseren Konturs ist hier das Streben des Künstlers.

Eine so vollständige Veränderung der Art der Zeichnung ist aber nur erklärlich, wenn ein längerer Zwischenraum zwischen den beiden Erscheinungen liegt.

Von allen den schönen Lieblingsmotiven der Vasen des fünften Jahrhunderts, insbesondere der Vasen im Meidias-Stile, ist bei den Vasen der Kertscher Gruppe nichts, gar nichts geblieben. Dagegen tritt hier des Neuen genug auf, wie eine Vergleichung deutlich lehrt. Es sei hier nur aufmerksam gemacht auf das Motiv des Anlehnens an einen Baumstamm (vergleiche auch die angelehnten Figuren der Hera und Aphrodite Taf. 40); die Drapierung des rechten Schenkels mit dem Mantel, der etwas zwischen die Schenkel geklemmt ist und nur dadurch sich in seiner Lage hält, ein Motiv, das zweimal bei der sich spiegelnden und bei der den Schleier aus dem Kasten holenden Frau wiederholt ist, ist den Vasen des fünften Jahrhunderts noch durchaus fremd und erinnert an Motive späterer statuarischer Plastik. Die verhüllte Figur links von der Herme, eine der reizvollsten des Bildes, erinnert an zwei der »Agrauliden«, jener schönen Reliefkomposition, die jüngst F. Hauser so glücklich aus ihren »disiecta membra« zusammengefunden und auf Kephisodotos den Jüngeren zurückgeführt hat;[2]) selbst die »gesuchte Anordnung des Himation über der Schulter« hat die Vasenzeichnung aus dem plastischen Vorbilde entlehnt.

Auch die Behandlung der Gewandfalten ist eine gänzlich andere als im Meidias- und Talos-Vasenstil. Dort herrscht die Freude an der schön geschwungenen Linie als solcher, hier dienen die kurz aufgesetzten Striche, die an sich jene schwungvolle Schönheit entbehren, nur der Darstellung echten, oft komplizierten Faltenwurfs. Es ist derselbe Gegensatz, der die Gewandbehandlung in der Plastik des fünften, von der im vierten Jahrhundert trennt.[3])

Auch auf ein Detail in der Gewandbehandlung sei hingewiesen: die Säume werden bei den sorgfältig ausgeführten Bildern dieses Stiles immer durch die gleichen, feinen, dünnen Relieflinien bezeichnet wie die Falten. Ferner benützt der Meidias-

[1]) Mit Recht hat *Strube*, Studien über d. Bilderkreis v. Eleusis, S. 98, Verwandtschaft der Figuren mit Terrakottastatuetten (des 4.—3. Jahrhunderts) bemerkt; auch hat er den grossen Gegensatz gegen die ältere Vasenmalerei richtig empfunden.

[2]) *F. Hauser* in Österreich. Jahreshefte VI, 1903. Taf. 5/6; S. 79. ff. Die Ähnlichkeit unserer Vase ist Hauser nicht entgangen; er weist S. 89 und S. 94 darauf hin.

[3]) Vgl. meine Abhandlung über *Griechische Originalstatuen in Venedig*, 1898, S. 29 ff.

Stil gerne Pinselstriche von verdünntem Firnis bei der Gewandung (vgl. Talos-Vase, Taf. 38/39), während hier dergleichen gänzlich fehlt, und nur feine Relieflinien erscheinen.

Abb. 17. Fragment im Museum zu St. Louis
(nach Photographie gez.)

Neu ist überhaupt die ganze Art der Zeichnung mit den meist kurzen, ganz dünnen Linien, die wir ebenso, nur in einem viel geringeren, gröberen Beispiel an Taf. 40 kennen gelernt haben. Besonders charakteristisch sind die in schräger Vorderansicht gezeichneten Köpfe, deren zeichnerisches System (das kurze strichelnde Aufsetzen, der Doppelkontur der Nase u. a.) genau dasselbe ist wie auf Taf. 40, nur zarter und vornehmer hier, derber dort. Wie grundverschieden dies von den Köpfen der Meidias- und Talos-Vasen ist, ward dort schon hervorgehoben (Text I, S. 208).

In beistehender Abbildung 17 lasse ich das Fragment einer schönen Vase dieses »Kertscher« Vasenstiles abbilden, das sich an entlegenem Orte in dem städtischen Museum zu St. Louis in Amerika befindet. Die Zeichnung ist nach einer Photographie gemacht, auf welcher sich die Figuren durch die Rundung nach oben und den Seiten etwas verkürzen. Oben zeigt das Fragment zwei antike Löcher für Bleiklammern. Die Ränder des Fragmentes sind, offenbar in antiker Zeit schon, zugeschnitten worden. Der Mäander unten ist beiderseits vollständig, das Bild ist also komplett. Es muss das Fragment von einer schlanken Vase, wohl einer Hydria stammen. Ein Jüngling sitzt auf einem Tuch vor einem kahlen Baume — vgl. das Mosaik der Alexanderschlacht — und zieht sich die Sandalen an, die komplizierte Verschnürung zeigen. Vor ihm ein Mädchen mit Kanne und Schale in gesticktem Ärmelgewand, Haube und Mantel. In der ganzen Haltung und Wendung und besonders in der Zeichnung des Kopfes gleicht die Figur ausserordentlich dem Mädchen mit dem grossen Spiegel auf unserer Deckelschale.

Die Übereinstimmung in der Zeichnung ist so gross, dass man denselben Meister vermuten möchte; die Jünglingsfigur ist indes viel flüchtiger. Zu beachten ist auch der fortlaufende Rankenfries oben und unten am Gewande des Mädchens. Die Figur ist ca. 17 cm hoch.

Die Zeit der Vasengruppe, die wir als die »Kertscher« bezeichnet haben, wird durch die stilistisch zu ihr gehörenden, datierten panathenäischen Amphoren (deren Daten von 367 bis 313 v. Chr. reichen) bestimmt[1]), wozu sich bestätigend Funde in Ägypten gesellen (Text I, S. 206 f.). Es ist die ausgebildete Kunstweise des vierten Jahrhunderts, die von jener früheren, der Phidiasischen Schule parallel gehenden der Meidias-Vasen so vollständig verschieden ist.

Es giebt noch eine Denkmälergattung, die bisher noch niemals in Zusammenhang mit Vasen gebracht worden zu sein scheint und die doch die allernächste Verwandtschaft mit der uns hier beschäftigenden »Kertscher« Vasengruppe darbietet, eine Gattung, deren Zeit bisher immer nur in das vierte Jahrhundert oder noch später bestimmt worden ist: die *gravierten griechischen Metallspiegel.*

Bekanntlich besitzen wir eine grössere Anzahl von kreisrunden, griechischen Bronzespiegeln ohne Griff,[2]) deren Spiegelfläche durch einen Deckel geschützt war, dessen Aussenseite durch ein getriebenes Relief geziert zu sein pflegt. Eine kleine Zahl dieser Spiegel trägt auf der Unterseite ein graviertes Bild, dessen Figuren bei den feineren Exemplaren versilbert zu sein pflegen.[3])

In den zum Teil köstlichen Zeichnungen dieser Spiegel findet man die allernächsten Analogien zu unserer »Kertscher« Vasengruppe, obwohl jene Spiegel sicher nicht attischer Herkunft wie die Vasen, sondern sehr wahrscheinlich korinthische Arbeit sind.[4]) Jene Stilisierung des Gewandes, die wir oben an unserer Vase charakterisierten, finden wir an den Spiegelgravierungen genau so wieder. Ferner sind die ganze Auffassung, Motive und Gebärden von gleicher Art. Ja, selbst einzelne Figuren finden dort ihre Gegenstücke, wie der sitzende Zeus unserer Tafeln 69 und 70 an dem sitzenden Korinthos des schönen, mit Inschriften ausgestatteten Spiegels im Louvre[5]), oder der mit der Vase in den Händen eilende Eros unserer Deckelschale an dem Eros eines jener Spiegel.[6]) Und auch eine Zeichengewohnheit, wie dass die Brustwarzen auch bei bekleideten, weiblichen Figuren mit vollem Kreise wiedergegeben werden, findet sich übereinstimmend hier wie dort.

Um diesen Zusammenhang zu verdeutlichen, geben wir hier auf der Beilage

---

[1]) Die fragmentierten Vasen, die aus dem Grabe des Dexileos stammen sollen und sich im Museum of fine arts in Boston befinden, zeigen den hier behandelten Stil noch nicht.

[2]) Vereinzelt ist der Griffspiegel in Berlin, Antiquarium Inv. 8519, der mit Gravierung geziert ist; er gehört in ältere Zeit als die übrigen.

[3]) Vgl. über die Klasse namentlich *Dumont-Chaplain (Pottier)*, céramiques II (1890), p. 199 ff., 244 ff.; *de Ridder*, Bronzes de la société arch. à Athenes (1894), p. 41 f.; derselbe im *Bull. corr. hell.* (1899), p. 317 ff., pl. 2; *Walters*, Catalogue of the bronzes, British Mus., p. 41 ff., pl. 9. Arch. Anzeiger 1891, 123, 6. — Durch Gefälligkeit von *G. Körte* konnte ich auch die im Apparat des arch. Instituts befindlichen Zeichnungen unedierter Stücke einsehen, unter denen eine gravierte, obscöne Darstellung auf einem Spiegel aus Megara (er soll jetzt im Besitze von Herrn Warren in Lewes sein), ein Meisterwerk der Zeichnung ist. — Ein sehr schönes Stück ist neuerdings vom *Louvre* erworben worden: eine nackte Frau, die einen Eros umfasst, der den Bogen abschiesst auf einen hinzuzudenkenden Geliebten.

[4]) Vgl. in Samml. Sabouroff zu Taf. 147, S. 2.

[5]) Monum. grecs 1873 pl. 3. Dumont-Chaplain, céramiques II, pl. 31; p. 167 ff.

[6]) Dumont-Chaplain, céramiques II, p. 198, fig. 14.

Abb. 18 ein vorzügliches, bisher unediertes Exemplar, in privatem Besitze, wieder, das auch gegenständlich mit dem Bilde unserer Deckelschale verwandt ist.[1]) Zwei Frauen sitzen sich gegenüber und sind mit ihrer Toilette beschäftigt; die eine hält einen Spiegel und ein Alabastron mit duftender Salbe in den Händen, während die andere sich die losen Haare lockert. Ihr Kopf ist von ungewöhnlicher Schönheit. Das Motiv ist dasselbe wie das der Aphrodite Anadyomene, die mit leise geneigtem Kopfe in die gelösten Locken greift, die rechte Hand etwas höher als die linke, wie hier. Wahrscheinlich von Apelles für seine berühmte Anadyomene erfunden, wurde das Motiv, wie es scheint, in derselben Epoche auch von einem peloponnesischen Bildhauer plastisch behandelt.[2]) Von diesen Schöpfungen ist unser Spiegel abhängig, der das Motiv geschickt für eine sitzende, bekleidete Figur verwendet.

Von Einzelheiten sei noch aufmerksam gemacht auf die wundervolle Zeichnung der Hände. Am vierten Finger der Linken des Mädchens mit dem gelösten Haare sitzt ein Ring.[3]) Beide tragen Armringe und Halsketten. Die eine, von vorne gesehene Brustwarze ist an beiden Figuren genau wie auf den »Kertscher« Vasen gezeichnet. Die wundervollen, feinen Linien des Gewandes und dessen echte, natürliche Falten sind der Behandlung an unserer Vase überraschend ähnlich. Ein feines, realistisches Detail, das die Vasen nicht zeigen, sind die Säume an den Oberarmen; auch dass der obere Gewandrand über die Brust gerade gespannt erscheint, ist ein realistischer Zug, den die Vasen nicht haben.

Im vierten Jahrhundert war die *sikyonische Malerschule* bekanntlich die tonangebende, die auf einer strengen Zeichenkunst basierte, welche aufs sorgfältigste gepflegt wurde. Wir dürfen unbedenklich, ja wir müssen wohl die gravierten Spiegel, die in Korinth entstanden, mit jener sikyonischen Zeichenkunst in Verbindung bringen.

Dann bekommt der Zusammenhang dieser Spiegel mit den attischen Vasen der Kertscher Gruppe noch eine andere kunstgeschichtliche Bedeutung: er weist auf einen Einfluss der sikyonischen Zeichenkunst auf die attische Malerei des vierten Jahrhunderts hin.

Die Wirkung der sikyonischen Zeichenschule scheint indes noch viel weiter gegriffen zu haben. Im fernen Westen sogar sind uns Spuren erhalten: die guten unter den *Pränestiner Spiegel und Cisten* sind den gravierten korinthischen Spiegeln, trotz italischer Barbarei, nächst verwandt und zeigen im wesentlichen dieselbe Art der Zeichnung. Auch sind hier die an polykletische Schule gemahnenden Jünglingsköpfe zu beachten als Wink für die Richtung, woher diese Kunstart kam; dieser Kopftypus erscheint auch auf den korinthischen Spiegeln.[4]) (A. F.)

---

[1]) Es ist der Deckel eines Spiegels (Durchm. 0,17). Auf der Aussenseite befand sich ein Relief, von dem jetzt nur eine Umrisspur erhalten ist. Die Unterseite ziert die Gravierung. Dies Bild ist *versilbert*. Von der Aussenseite sind in antiker Zeit vier Nagellöcher durch das Blech getrieben worden; dadurch sind die Stellen, wo die Zeichnung in unserer Wiedergabe aussetzt, beschädigt worden.

[2]) Vgl. meine Ausführungen über »*Aphrodite Diadumene und Anadyomene*« *in Helbings Monatsberichten über Kunstwissenschaft*, Jahrg. I (1900/01), S. 179 ff. Ebenda auf Taf. II ein besonders gutes Marmorexemplar der Anadyomene. Vgl. auch *Arndt-Amelung*, Einzelverkauf No. 1144.

[3]) Über die Sitte des Ringetragens im vierten Jahrhundert, vgl. meine *Antike Gemmen* III, S. 130.

[4]) So an dem Jüngling der oben S. 42, 9. 3 erwähnten obscönen Spiegelgravierung. — Vgl. auch die Skarabäen des freien Stiles, *Antike Gemmen* III, S. 187; die Pränestiner Gravierungen habe ich ebenda S. 189 wohl etwas zu hoch datiert; sie gehen jedenfalls durch das ganze vierte Jahrhundert herab.

Abb. 19. Deckelknopf der Schale Taf. 68.

## DIE TECHNIK

Der Griff des Gefässdeckels hat die Form einer profilierten Scheibe, deren Durchschnitt neben der Gesamtansicht gegeben ist. Auf der oberen Fläche der Scheibe befindet sich das nebenstehende Ornament; das Randprofil sowie der Wulst am Beginne des Griffes tragen weisse Bemalung. Bei der Profilierung am Deckelrande ist die breite Furche unter den Figuren rot gestrichen. Die Eiformen des darunter befindlichen Zierstabes bestehen aus drei plastischen, vergoldeten Tonstrichen. Über das ganze übrige Ornament sind ebenso behandelte Punkte zerstreut. Der linke Henkel brach im Altertum schon ab und wurde durch Bleiklammern wieder befestigt. Seitwärts der Henkel finden sich, wie untenstehende Abbildung zeigt, je zwei Ansätze, deren Quadrat- und Wellenmuster weiss untermalt sind. Fuss und Bauch des Gefässes scheiden sich durch eine kleine Abdrehung.

Die Vorzeichnung des Rundbildes wurde mit sehr spitzigem Stifte bewerkstelligt; sie ist reichlich, aber durchaus nicht mit Sorgfalt gegeben. Eine Abänderung fand in keiner Weise statt. Die Umrisse der Figuren zeichnete der Künstler zuerst mit dem Pinsel, dabei unterliess er, wohl um die Feinheit der Zeichnung nicht zu schädigen, die Kontur überall dort, wo zwei Figuren zur Überschneidung gelangten. Es fand wohl noch eine Nacharbeit der Umrisse statt, dabei kam aber die Reliefline nicht zur Anwendung. Diese letztere ist kurzzügig und vielfach so fein, dass sie mit blossem Auge schwer sich erkennen lässt. Bewundernswert ist das Mühelose, das sich in der ganzen Liniengebung ausspricht. Nur einem hochstehenden Künstler können derartig anmutige Formen und derartig flüssige Bewegungen so leichthin aus der Hand gekommen sein.

Neben diesem Streben nach Feinheit der Linien macht sich noch der fast gänzliche Verzicht auf eine Wirkung mit hellem Firnis geltend. Nur der Grund der Haare ist mit ihm etwas überstrichen, diese selbst erscheinen aber in beinahe völlig gleichmässigen, dunkel gezogenen Linien; dasselbe ist auch von der Innenzeichnung der weissen Figuren zu sagen. Nirgends in der Gewandung oder sonstwo findet sich ein heller Firnisstrich.

Die ziemlich gut erhaltene weisse Farbe ist direkt auf den Tongrund aufgesetzt. Die Vergoldungen treten auf der Tafel durch Modulation und Schraffurstriche hervor. Sehr hoch und mit feinster Spitze versehen sind die Nagelköpfe an den Stühlen.

Die Vase, die der eine Eros trägt, war nach der Pinsel-Umrisszeichnung und der matten Tonfläche zu schliessen mit einer Farbe überdeckt. Der Zweig

mit den Beeren beim nächsten Eros besteht aus feinsten Tonlinien. Ob das Tympanon, welches der folgende Eros in Händen hält, bemalt war, ist schwer zu bestimmen; die Tonfläche hat dasselbe Aussehen wie die Figuren. Die Linien des Sitzes beim vierten Eros sind in den schwarzen Grund eingegraben. Der Teig, den die beiden Mädchen auf dem Tische reiben, ist aus weiss bemaltem Ton dargestellt.

Die etwas matte Lasur ist völlig gleichmässig; sie umgeht die weissen Flächen, die bei ungenauem Aufstrich der Lasur an den Rändern etwas gerötet erscheinen.

Innen ist das Gefäss schwarz gefirnist.

Bei der Vergoldung verfuhr man, wie es auch sonst der Fall war, gerade nicht mit peinlicher Exaktheit. Lagen zu vergoldende Dinge nebeneinander, wie z. B. die Punkte der Halsketten, so wurde über das Ganze ein einziges Goldplättchen gelegt und festgedrückt. (K. R.)

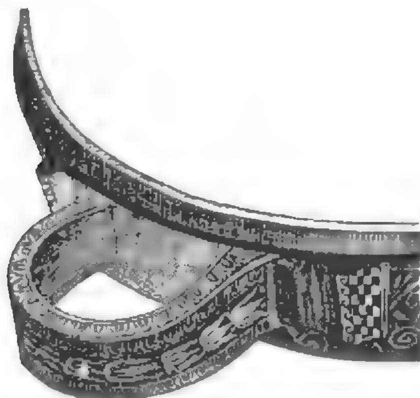


Abb. 20. Henkel der Deckelschale Taf. 68.

## TAFEL 69
## PELIKE AUS KERTSCH (PANTIKAPAION)
## ERMITAGE ZU ST. PETERSBURG

In demselben Grabe wie die Deckelschale Taf. 68 ist auch die Pelike gefunden worden, welche diese Taf. 69 darstellt.[1])

Die Form zeigt alle die charakteristischen Merkmale der Umbildung, welche die meisten Vasenformen im vierten Jahrhundert erlitten haben. Schon allein durch die Formen der Gefässe lässt sich jene grosse Kluft deutlich machen, welche die Epoche des Meidias-Stiles von derjenigen der ›Kertscher‹ Vasengruppe trennt. Es ist eine Dekadenz der Formen; das strenge tektonische Gefühl, die fein abgewogene Symmetrie des Aufbaues geht unter in dem Streben nach schlanker Eleganz. Die datierten panathenäischen Amphoren des vierten Jahrhunderts sind vorzügliche Zeugnisse dieser Umbildung. Wie dort ist auch an der Pelike hier der Hals schmächtig und langgezogen geworden, und die Mündung greift jetzt viel weiter aus. Das geschlossene Feste des alten Formensystems ist vernichtet. Das Gleiche zeigt ein Vergleich der Form der Hydria Taf. 40 (Text I, S. 204) mit der der Meidias-Hydria Taf. 9.

Im Ornamente unter den Henkeln ist wieder jene spätere Palmettenform zu bemerken, auf die wir schon oben zu Taf. 68 (S. 36) aufmerksam machten; sie tritt hier neben der gewöhnlichen Form auf (in der Rückansicht links).

Die Rückseite (beistehend Abb. 21) zeigt ein ganz banales Bild in flüchtigster Ausführung, das nur interessant ist als Beweis, dass die zahlreichen geringen spätattischen Vasen, besonders die in Böotien so häufig gefundenen, jedoch nicht böotischen, sondern attischen Kratere, sowie die verwandten aus Campanien[2]) (vgl. Text I, S. 207) nicht später sind als die feinsten Exemplare dieser Gattung wie Taf. 68, oder umgekehrt, dass letztere nicht älter sind als jene.

Die Figuren auf der Rückseite sind Dionysos, Ariadne, ein Eros und eine Nymphe; dazu kommt ein spielender Panther. Die Motive sind die allergewöhnlichsten in dieser Vasenklasse.

Ganz anderer Art, von grösster Sorgfalt der Ausführung ist das Bild der Vorderseite.

Nachdem *Stephani* sich vergeblich bemüht hatte, dies Bild zu deuten,[3]) war es das Verdienst des jung verstorbenen *Strube*, die evident richtige Erklärung zu

---

[1]) Höhe 0,443. Ueber die Auffindung vgl. Compte rendu 1859, p. X. Die Vase ist beschrieben von *Stephani*, Vasensamml. d. Ermitage Nr. 1793. Abgebildet *Compte rendu* 1860, Taf. 2; S. 39 ff. Danach *Wiener Vorlegeblätter* Serie A, 9 sowie *Robert*, archäologische Märchen (1886), Taf. 3; S. 189 ff. und *Jahrb. d. Inst.* IX, 1894, S. 250. Vgl. ferner *Strube*, Bilderkreis von Eleusis, S. 86, Anm. *B. Stark*, Heidelberger Jahrbücher 1871, 24. *Benndorf*, griech. u. sicil. Vasenb., S. 80, Anm. 407. *W. Klein* im Jahrb. d. Inst. IX, 1894, S. 250 ff.

[2]) Glockenkratere derselben Art wie die von S. Agate dei Goti wurden auch in Kertsch gefunden (z. B. Ermitage 13 C; 73 D).

[3]) Stephani riet auf Atlas und die Hesperiden sowie auf Admet und Alkestis und gab der letzteren Deutung den Vorzug, ohne doch selbst von ihr befriedigt und ganz überzeugt zu sein. Beide Deutungen sind sehr unglücklich und gänzlich unmöglich.

Abb. 21. Rückseite der Pelike Tafel 69

finden, die sehr mit Unrecht neuerdings von *Robert* wieder in Zweifel gezogen worden ist[1].)

Im Eingange des uns verlorenen, einst jedoch sehr populären Epos der Kyprien, welches die Vorgeschichte des troischen Krieges behandelte, war erzählt, wie einst die Erde unter der Last der vielen Menschen seufzte und Zeus sich erbarmend den troischen Krieg beschloss, um die Erde zu erleichtern:

»Einst war die Zeit, dass sich tausendweis die Geschlechter auf Erden
Tummelnd bedrückten die Brust weithin der belasteten Veste.
Und, es erblickend, erbarmte sich Zeus und im sinnigen Geiste
Setzt' er von Menschen sich vor zu erleichtern die Nährerin Erde,
Schleudernd die Eris los, die gewalt'ge, des Ilischen Krieges,
Dass er enthübe durch Tod die Bürden ihr: und die Heroen
Wurden in Troia vernichtet und Zeus Rat wurde vollendet.«[2])

Ferner war geschildert, wie Zeus mit der Themis beratschlagt,[3]) auf welche Weise der Plan, die Erde durch einen Krieg zu erleichtern, ins Werk gesetzt werden könne. Es ward beschlossen, die Göttin Thetis mit dem Peleus zu vermählen, damit aus dieser Ehe der tapferste Kriegsheld der Hellenen (Achilleus) erstehe, sowie dass Zeus selbst eine Tochter erzeuge, durch deren Schönheit der Krieg sich entzünden solle (Helena).

*Themis* galt als die hehre Verkünderin der Zukunft, die das delphische Orakel einst vor Apollon innegehabt haben sollte. Sie ist hier in der Frau zu erkennen, die, mit buntem Gewande bekleidet, links der Mitte auf dem delphischen Omphalos sitzt und aufblickend dem Zeus der Mitte Ratschläge erteilt und die Zukunft enthüllt. Ihr linker Fuss ruht auf einem Stein, damit das linke Knie etwas höher kam; denn der Künstler wollte sie die Arme auf die Oberschenkel stützen lassen, ein Motiv, welches das Insichruhende, Verschlossene der alles wissenden Göttin andeutet, die nur auf Zeus Fragen Rede steht. Die Querstreifen auf dem weiss gemalten Omphalos sind jetzt nicht mehr sichtbar und fehlen daher auf unserer Tafel; wir geben beistehend (Abb. 22) diesen Teil nach Stephanis Publikation, indem damals noch Spuren erhalten waren.[4])

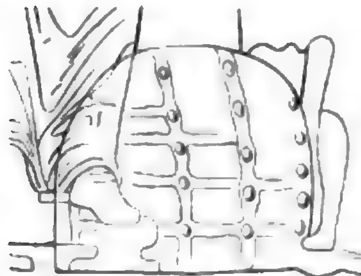


Abb. 22. Ältere Abbildung des Omphalos (Taf. 69).

*Zeus*, der die Mitte einnimmt, ist im ernsten Gespräche zur Themis hin-

[1]) *Roberts* Deutung, wonach Zeus dargestellt wäre, wie das Dionysos-Kind in seinem Schenkel geborgen werden soll, ist nicht besser als Stephanis Vorschläge und, da die Hauptsache gar nicht angedeutet wäre, ebenso unmöglich. — Eine wirkliche Darstellung der Schenkelgeburt findet sich auf einer in älterem schönem Stil gearbeiteten Lekythos zu Boston: der Kopf des Dionysos sieht aus dem Schenkel des Zeus heraus, der mit den Händen an den Schenkel greift, um den Schmerz auszudrücken; Hermes hat ihm das Scepter abgenommen.

[2]) Kypria frg. 1; die Uebersetzung nach *Welcker*, d. epische Cyklus II, S. 85.

[3]) Excerpt des Proklos; überliefert ist μετὰ τῆς Θέτιδος; die alte Verbesserung Heynes Θέμιδος ist durch die Petersburger Vase Compte rendu 1861, Taf. 3 bestätigt worden.

[4]) Dass es sich indes nur um den Omphalos handeln kann, habe ich vor dem Originale konstatiert.

gewandt. Die Sorge steht ihm auf der Stirne geschrieben. Es ist eine prachtvoll in Schrägansicht gezeichnete Gestalt. Das Haar ist äusserst sorgfältig und reich mit Relieflinien auf mit verdünntem Firnis angelegtem Grunde gezeichnet. Dem Kopfe liegt offenbar der jüngere Zeustypus des vierten Jahrhunderts zu Grunde.

Die dritte Hauptfigur, wie Themis durch weisses Fleisch und buntes Gewand ausgezeichnet, ist *Athena*, die korinthischen Helm, schräge wie eine Schärpe umgelegte schmale Ägis und gegürteten Chiton mit Überfall trägt. Die Figur ist durchaus abhängig von den statuarischen Athena-Typen des vierten Jahrhunderts; die ganze Haltung, die schmale Brust und weite Hüfte, die Schärpenägis, der korinthische Helm, das weiche Gesicht und das in den Nacken fallende Haar, alles stimmt mit jenen Typen.[1]) Auf Athena schwebt *Nike* herab, auch sie weiss, in buntem Gewand, mit blauen und goldenen Flügeln. Athena ist natürlich hier als die Beschützerin der griechischen Helden im Kampfe gedacht. Hinter Zeus steht *Hermes* aufmerksam wartend, auf jeden Wink des Göttervaters bereit.

Links sitzt hinter Themis auf einem Stuhle eine halbentkleidete Göttin, die wohl nur *Aphrodite* sein kann;[2]) an die Rücklehne ihres Sessels gelehnt ein Mädchen im schlichten, ungegürteten Chiton, im Geschmacke praxitelischer Figuren, wie der Dresdener Artemis, wohl *Peitho*.[3]) Aphrodite ist an der Genesis des troianischen Krieges ja in erster Linie beteiligt und deshalb hier gegenwärtig. Doch ist sie nicht als Hauptfigur behandelt und sonach nicht in Farben gegeben.

Das gleiche gilt von der Gruppe rechts: eine wesentlich kleiner als die anderen Figuren gebildete halbnackte Frau, die den Mantel über den Hinterkopf gezogen hat, reitet auf einem galoppierenden Rosse, das von einem Jüngling im Laufe geführt wird. Strube vermutete Eris und Oistros; letzterer Name ist unglücklich gewählt; aber Eris, die bei der nun folgenden Hochzeit des Peleus den Zank der Göttinnnen und so den ilischen Krieg entfacht, war kein unpassender Gedanke, jedenfalls ein viel besserer als der von Klein, der Apate vorschlug, die wir nur in Erinyengestalt kennen und die durchaus nicht passt. Der einzige durch regelmässige Typik gegebene Name für diese Göttin ist indes *Selene*, wie denn auch Stephani zuerst an diese dachte und Robert das Paar Selene mit *Phosphoros* (oder *Hesperos*) genannt hat. Der entblösste Oberkörper und der als Schleier über den Kopf gezogene wehende Mantel sind Züge, die gerade den weiblichen Licht- und Luftgottheiten, zu denen auch Aphrodite Pandemos gehört, eigen sind (vgl. meine Ausführungen in Neue Denkmäler ant. Kunst II, Sitzgsber. bayer. Akademie 1899, II, S. 597). Ferner ist Selene seit dem fünften Jahrhundert ganz regelmässig zu Ross gebildet worden. Und endlich ist es ein typischer Zug, dass Selene von der dargestellten Handlung *weg*reitet, ins Dunkel der Nacht, während auf der anderen Seite Helios aufzusteigen pflegt. Und mit Helios und Selene

---

[1]) Ebenso mit Ägisschärpe die in meinen *Statuenkopieen im Altertum I*, Taf. 5 abgebildete Statue Ince Blundell; ferner *Reinach*, *répert. I*, 230, 3. 237, 1. Mit gerader Ägis ebenda I, 230, 4. 234, 2. 236, 5; über *Statuenkopieen I*, Taf. 7, 1; *Samml. Somzée*, Taf. 9, 13. — Mit schräger Schärpenägis, aber ohne Gürtung: die von *Reisch* und *Sauer* fälschlich auf Alkamenes zurückgeführten durchaus ins vierte Jahrh. gehörigen Figuren (österr. Jahresh. I, S. 55 ff.).

[2]) Zu ihrem Motiv vgl. die links sitzende Figur auf dem der gleichen Epoche angehörigen Arybellos Collection von Branteghem, pl. 31/32.

[3]) Zu ihrem Motiv vgl. die Figur links auf der Peleus-Thetis-Pelike aus Kamiros, die gleichen Stil zeigt (vgl. Text I, S. 205, Anm. 5).

pflegt man gerne seit der grossen polygnotisch-phidiasischen Kunst, Vorgänge, wo die Gottheiten unter sich sind, einzurahmen. Dass hier Helios fehlt, mag wohl nur künstlerischen Gründen, weil er eben nicht mehr in die Komposition passte, zuzuschreiben sein; jedenfalls reicht dieser Umstand nicht aus, um die durch eine feststehende Typik gesicherte Deutung der Selene zu erschüttern. Ähnlich ist es, wenn auf unserer Tafel 30 beim Parisurteil nur der aufsteigende Helios auf der einen Seite, nicht auch Selene gegeben ist.

Unser Vasenbild ist das einzige, das jenen in den Kyprien erzählten Vorgang im Rate der Götter darstellt; zwei andere Vasenbilder sind sehr mit Unrecht auf jene »Einleitungsscene der Kyprien« bezogen werden.[1] (A. F.)

---

## DIE TECHNIK

Die Bilder haben eingehende, breitlinige Vorzeichnung. In den guten Relieflinien herrscht der kurze Zug vor; Gestrichel ist nicht selten. Zu den Umrissen — auch zu denen der Gesichter — wurde nur der Pinsel verwandt.

Die übermalt gewesenen Stellen unterscheiden sich von den nicht übermalten Tonflächen nur sehr wenig, da die letzteren durch den harten Brand der Vase ihren Glanz etwas eingebüsst haben. Tadellos ist die weisse Farbe erhalten, an ihren Rändern ist ein Überstreichen mit Lasur nicht wahrnehmbar. Das Medusenhaupt auf der Brust der Athena ist schwarz untermalt. Höchst spärliche und zweifelhafte Farbreste finden sich: Blau, auf den Schwungfedern des Flügel-Figürchens; Rot, auf dem Helmbusch; Lila, auf dem Kleid der Athena und der neben Zeus sitzenden Frau. Gelbliche Farbüberreste finden sich weiter noch auf dem Omphalos, hinter welchem nach dem Abfall der Farben der vollständig in Relieflinien ausgeführte Frauenfuss zum Vorschein kam. (Auf unserer Tafel wurde von der Wiedergabe desselben abgesehen.) Von Querstreifen ist auf dem Omphalos nichts mehr wahrnehmbar; die erhöhten Punkte sind auch auf jene Stelle aufgesetzt, über die das Kleid der sitzenden Frau herabfällt.

Dort wo weisse Farbe und hohe Tonlinien in Verbindung auftreten, haben die letzteren stets das Weiss zum Untergrund. (K. R.)

---

[1]) Was *W. Klein* im Jahrb. d. Inst. 1894, S. 251 ff. vorbringt, sind haltlose moderne Phantasien. — Die Benndorfsche Deutung des Lambergschen Kraters (*Benndorf*, griech. u. sicil. Vasenbilder S. 78 f.) glaube ich schon in *Sammlung Sabouroff*, Bd. I, die Vasen, Einl. S. 14 f., hinlänglich widerlegt zu haben. Es ist einfach unmöglich, die Göttin mit dem Scepter als Athena anzusehen. Den gleichen Fehler begeht Klein mit der Deutung der Vase Wiener Vorlegebl., E, Taf. 11, wo es ebenso gänzlich ausgeschlossen ist, die Göttin mit dem blütenbekrönten Scepter Athena zu nennen. Es ist schlimm, dass man so einfache Dinge noch sagen muss; wenn man sich dergleichen erlaubt, wie Benndorf und Klein, ist Thür und Thor für jede denkbare Willkür offen, die denn bei Klein auch in vollstem Maasse herrscht. — Die Deutung des Lambergschen Kraters glaube ich übrigens a. a. O. in die richtige Bahn geleitet zu haben. — Über die falsche Zuteilung der Helios- und Selenefiguren in der Abbildung Wiener Vorlegebl. E Taf. 11 unseren Text I, S. 143, Anm. 3.

## TAFEL 70

## Die eleusinische Pelike aus Kertsch

## Ermitage, St. Petersburg

Dies Gefäss, in Form und Stil dem vorigen ganz gleich, wurde in Scherben 1858 in einem Grabe des Pavloskoi Kurgan bei Kertsch gefunden. Es lag unmittelbar ausserhalb des Sarkophages zur rechten Hand der Bestatteten; denn nach den gefundenen Beigaben war es offenbar eine Frau, die in dem prachtvollen grossen, mit ionischen Säulen und Ornamenten reich gezierten Sarkophage ruhte.[1])

Die Vase[2]) ist ungewöhnlicherweise auf beiden Seiten mit einem auf das sorgfältigste ausgeführten Bilde geziert, während es sonst in dieser Vasengattung durchaus Regel ist, dass, wie bei Taf. 69, nur eine Seite ein sorgfältiges Bild enthält, die andere aber als Rückseite flüchtig behandelt ist. Diese Abweichung muss ihren Grund haben: vermutlich genügte dem Maler ein Bild nicht, um den Stoff auszudrücken, den er sich vorgesetzt; er nahm beide Seiten der Vase dafür in Anspruch. Es ist also von vornherein wohl anzunehmen, dass die beiden Bilder in sachlichem Zusammenhange stehen.

Unter den Henkeln befindet sich (Abb. 23) jederseits ein wie die Bilder mit der grössten Sorgfalt gezeichneter Palmettenaufbau, an welchem die moderne Form der Palmette, von der wir oben S. 36 und 47 sprachen, vollständig durchgeführt ist. Ferner ist interessant, dass die beiden emporsteigenden Stämme, welche den Aufbau bilden, je aus einem Akanthosdreiblatt sich erheben.

Über die Erklärung der Bilder ist vieles und sehr Widersprechendes vermutet worden. Da die Maler dieser Epoche, wie wir oben S. 39 f. bemerkten, sich leider zu vornehm dünkten, um nach altem Brauche die Personen durch beigeschriebene Namen zu erläutern, und da wir über den Vorstellungskreis, dem die Bilder unserer Vase angehören, durch die erhaltenen Litteraturreste nur sehr ungenügend unterrichtet sind, so werden wir niemals zu einer völlig sicheren Deutung aller Absichten des Künstlers gelangen können; wir werden dies Ziel immer nur annähernd erreichen.

Sicher ist, dass auf der einen Seite der Vase die wunderbare Geburt eines göttlichen Kindes, auf der anderen Seite der Kreis der eleusinischen Gottheiten dargestellt ist.

Betrachten wir jene erstere Scene näher. Es ist die Öffnung einer Felsenhöhle dargestellt; der Rand der Höhle ist bunt bemalt und in ihrem Innern, also

---

[1]) Über die Auffindung s. Compte rendu de la comm. imp. arch. pour 1859, p. 12. f. Skizze des Fragmente des Sarkophages S. 29. Von den übrigen Beigaben ist ein Teil auf Taf. 3 abgebildet.

[2]) Höhe 0,38. *Stephani*, Vasensamml. d. Ermitage Nr. 1792. Abgebildet und erläutert von *Stephani* im Compte rendu 1859, Taf. 1, 2; S. 32 ff. Danach *Gerhard*, gesammelte Abhandl. Taf. 76, 77; Bd. II, S. 330 und 575. Zur Deutung vgl. *Strube*, Studien über den Bilderkreis von Eleusis, S. 78 ff. *C. Robert*, archäologische Märchen S. 180 ff., mit Taf. 2. *Overbeck*, Kunstmythol. II, 569, Atlas Taf. 18, 18. *Furtwängler* in Roschers Lexikon I, 2185, 45 ff. und im Jahrbuch d. arch. Inst. VI, 1891, S. 121 f. Daremberg et Saglio, dict. d'antiqu. II, 1, s. v. Eleusinia p. 552, fig. 2630. *Svoronos*, ἑρμηνεία τῶν μνημείων τοῦ ἐλευσινιακοῦ κύκλου, 1901 (= Journal internat. de numism. I) p. 77—152 (285—360), mit Taf. IΔ. *Hauser* in Österr. Jahreshefte VI, 1903, S. 84 (mit Abb. 44).

Abb. 23. Henkelornament der Pelike Taf. 70.

in ihrem Hintergrunde sind kleine vergoldete Punkte angebracht, die sicherlich nicht Sterne, sondern Gewächse der Höhle oder dergleichen andeuten sollen. In ganz gleicher Art ist eine Felshöhle gebildet auf einer attischen Vase (Mon. d. Inst. XII, 4), welche derselben Epoche wie die unsrige angehört und von dieser nur durch ihre sehr geringe flüchtige Ausführung (die der Rückseite von Taf. 69

gleicht) verschieden ist; auch da ist der Rand der Höhle weiss, und im Innern ist durch flüchtige Firnis-Tupfen dasselbe angedeutet, was hier die feinen vergoldeten Punkte wollen.

Innerhalb dieser Höhle erhebt sich aus dem Erdboden eine Frauengestalt, die mit einem Epheukranze geschmückt ist und auf beiden Händen ein kleines, in ein Fell, das nach dem herabhängenden Teil als Rehfell, als Nebris bestimmt werden kann, eingewickeltes *Kind* trägt. Der völlig deutliche kleine Kinderkopf ist weiss bemalt, das Fell war farbig. Auch das Köpfchen des Kindes ist mit Epheu bekränzt.[1]) *Hermes* kommt weit ausschreitend herbei und ist, vorsichtig mit beiden Händen zugreifend, das Kind zu empfangen im Begriff. Die eigentümliche Form des Hutes, den Hermes hier trägt, kehrt wieder auf einer Pelike ganz gleicher Zeit und gleichen Stiles, der Thetis-Vase aus Kamiros, sowie auf einem fragmentierten Schalendeckel mit eleusinischer Darstellung, wiederum ganz gleichen Stiles im Museum zu Boston.[2]) Ich kann durch Gefälligkeit von Edw. Robinson hier eine Abbildung dieses Stückes geben. Der Stil erscheint, obwohl die Ausführung flüchtiger ist, dem unserer Vase so ähnlich, dass wohl derselbe Meister anzunehmen ist. Besonders interessant in künstlerischer Beziehung ist der untätig sitzende Hermes mit den in Verkürzung gezeichneten Armen, die an den Hermes unserer Vase erinnern. Demeter sitzt ganz niedrig wie Hermes, und Persephone steht daneben; der Jüngling rechts mit dem Bakchos der Eingeweihten in der Linken wird Eubuleus sein (vgl. unten S. 56).

Zu jener Gruppe unserer Vase eilt nun als Schützerin, den Speer in der Rechten, den Schild in der Linken, *Athena*, welche die Mittelfigur bildet und im bunten Gewande mit weissem Fleische dargestellt ist. Ihr Motiv ist offenbar von einer statuarischen Komposition entlehnt; das Vorbild ist uns in römischer Kopie auch noch erhalten: eine Statue des kapitolinischen Museums (Clarac 462 A, 858 A) stimmt völlig mit unserer Figur überein, nur dass die Ägis an letzterer eine modernere elegantere Form zeigt und die Körperbildung — die schmale Brust — den Stil des vierten Jahrhunderts deutlich macht. Auf dem in Verkürzung gesehenen Schilde sind Reliefs von bewegten Figuren in Vergoldung angedeutet. Auf die Göttin schwebt eine ebenfalls weiss, bunt und golden erscheinende *Nike* herab. Sehr mit Unrecht hat man gemeint, Athena wolle den Vorgang links verbergen. Ihr Motiv ist, wie bemerkt, ein statuarisches, das dem Maler für die Mitte des Bildes passte und es bedeutet nichts als ganz allgemein ein schützendes Herbeieilen der Göttin.

Rechts sitzt ein Mädchen auf Felsen in Ärmelchiton und schlägt das Tympanon. Weiter oben thront *Zeus*, sehr ähnlich wie auf Tafel 69, mit demselben feinen schönen Kopftypus. Die Göttin mit der Krone neben ihm kann kaum anders als *Hera* benannt werden; ihr Motiv ist wiederum einer Statue entlehnt, und zwar einer Athena, die man mit Recht auf praxitelische Kunst zurückgeführt hat.[3]) Zeus richtet eben das Wort an seine Gattin. Links sitzt eine

[1]) Diese Details liess die frühere Abbildung nicht erkennen. Es laufen zwei Brüche durch das Köpfchen des Kindes, doch fehlt nichts. Völlig irrig ist die ohne Autopsie und nur durch das Missverständnis einer Äusserung Stephanis veranlasste Behauptung von *Svoronos* (a. a. O. 111), es sei nur eine Verletzung der Vase, die den Anschein eines Kinderkopfes gebe.

[2]) Erwähnt im Report des Museum of fine arts 1903, S. 72 No. 66.

[3]) Vgl. *Amelung*, Basis des Praxiteles aus Mantinea, S. 16 ff. Zu den hier aufgezählten acht Repliken kommt eine bei Benevent neugefundene (im dortigen Museum, gute Arbeit, Torso, mit der schmalen schrägen Ägis).

Abb. 24. Schalendeckel im Museum zu Boston

Göttin mit zwei brennenden Fackeln, und an ihr Knie lehnt ein verhülltes Mädchen, dessen Gestalt wiederum an Motive der Plastik des vierten Jahrhunderts erinnert.[1])

Ehe wir die Deutung versuchen, betrachten wir die andere Seite, deren Bild, wie wir oben aus äusseren Gründen schlossen, mit dem vorigen in Zusammenhang stehen wird. Hier sind sofort deutlich die grossen eleusinischen Gottheiten, Demeter und Kore, die, wie es namentlich auf den Vasen des vierten Jahrhunderts regelmässig ist, so unterschieden sind, dass Demeter das Scepter, Kore eine Fackel trägt. *Demeter* sitzt und trägt eine Krone ähnlich derjenigen der Hera auf dem anderen Bilde. Die Figur ist sehr geschickt in verkürzter Ansicht gezeichnet und wirkt ganz wie nach einem plastischen Originale gearbeitet. Sie blickt seitwärts empor zu ihrer — in weisser und bunter Farbe behandelten — Tochter *Kore*, welche den rechten Unterarm auf eine säulenförmige Stütze lehnt, die Linke in die Seite stemmt und die Beine kreuzt. Dies ist ein Motiv, das der Alexander-Epoche und der früheren hellenistischen Zeit besonders charakteristisch ist und namentlich auf Gemmen dieser Perioden häufig erscheint (vgl. meine Antike Gemmen, Taf. 34, 9, 10; Bd. III S. 167); es ist indes ein Motiv der statuarischen Kunst, und gerade die Säule als Stütze ist natürlich durchaus von dort entlehnt und sinnlos in einem Gemälde, das die Göttin in einer bestimmten Handlung zeigen wollte. Wir können hieraus einen wichtigen Schluss auf die Erklärung unseres Bildes ziehen, der sich durch die weitere Betrachtung sofort bestätigen wird: es stellt durchaus keine mythische Handlung, sondern nur eine Göttervereinigung dar.

Dass Demeter mit dem Scepter sitzt und Kore, die Fackel haltend, daneben steht, ist ein Motiv, das in einer zu Athen im vierten Jahrhundert bekannten und berühmten statuarischen Gruppe ausgebildet gewesen sein muss, da es in mannigfachen Varianten in jener Epoche immer wiederkehrt.[2])

Neben Demeter steht ein Knabe mit einem Diadem, wie es Kinder auch auf den Grabdenkmälern des vierten Jahrhunderts zu tragen pflegen; er hält ein nach älterem Brauche leer gebildetes, d. h. Flüssiges enthaltend gedachtes grosses Füllhorn. Man pflegt in ihm den Dämon *Plutos* zu erkennen, den Spender des Reichtums, der mit Demeter und Kore verbunden gedacht wurde.

Oben gerade in der Mitte des Bildes ist *Triptolemos* kenntlich, der als zarter Knabe mit weisser Farbe gemalt ist wie die Frauen, wie Plutos und Eros; er trägt ein einst buntes Gewand und goldene Ähren in der Rechten. Das Haar ist reich und fällt auf die Schultern nieder; es ist mit einem Ährenkranze geschmückt. Der Knabe steht auf einem reich vergoldeten, geflügelten Wagen, der hier nicht mehr die ältere Thronsesselform hat (vgl. oben S. 24). Die Figuren rechts und links von Triptolemos sind leicht zu erkennen: rechts der gelagerte *Dionysos* mit Epheukranz und Thyrsos, der auch sonst auf attischen Vasen dieses Stiles, selbst mit Satyrgefolge, im Kreise der eleusinischen Gottheiten weilt;[3]) links *Herakles* mit der Keule in der Rechten und dem Bakchos der Eingeweihten in der Linken. Die in die eleusinischen Mysterien Eingeweihten trugen bei dem Feste dort solche Zweigbündel wie der hier dargestellte, die Bákchos hiessen.[4])

[1]) Vgl. *Hauser* a. a. O.

[2]) Vgl. darüber *Kern* in den Athen. Mitteil. 1892, S. 125 ff. und *Rubensohn*, die eleusinischen Göttinnen (1901), S. 99 ff. ferner oben Abb. 24.

[3]) Vgl. Neapel 3245; abg. *Overbeck*, Atlas d. Kunstmythol. Taf. 16, 16; Text II, 551, 50.

[4]) Vgl. schol. Aristoph. equ. 408; zu dem Namen *Stephani* im Compte rendu 1859, S. 91. 115;

Auch der Kranz, der als solcher von Myrten bezeichnet werden kann, charakterisiert Herakles hier als eleusinischen Festgenossen. Auch diese, besonders am Kopfe vorzüglich ausgeführte Figur ist offenbar von einem statuarischen Vorbilde beeinflusst; ja wir besitzen dieses noch in späterer Kopie: es ist jene schöne Statue der Sammlung Lansdowne, die ich, Meisterwerke d. griech. Plastik, S. 515 f., mit Skopas in Beziehung gebracht habe, und die ohne Zweifel eine berühmte Schöpfung des vierten Jahrhunderts war. Mit dem Unterschiede, dass dort die gesenkte Rechte das Löwenfell und die Linke die Keule statt des Bakchos schulternd trägt, stimmt alles überein.

Herakles war ein berühmtes Vorbild der Heroen-Zeit für die Eingeweihten; er galt als von Triptolemos selbst in Eleusis geweiht,[1] und eine der unsrigen gleichzeitige Vase[2] stellt dar, wie Herakles und die beiden Dioskuren zur Weihung zu den eleusinischen Göttern herbeieilen. Auf unserem Bilde ist er schon Geweihter; er darf sich dem Kreise der grossen Gottheiten anschliessen. Eine Handlung ist durchaus nicht dargestellt, und diejenigen Gelehrten irren ganz offenbar, welche unser Bild als Scene der Einweihung des Herakles auffassen wollten. Hatte der Künstler die Absicht, einen solchen Vorgang darstellen, so hatte er Mittel genug, ihn deutlich zu machen; allein nicht das geringste davon ist zu bemerken: es ist nichts als ein Zustandsbild der eleusinischen Gottheiten. Allein der Laie will ja immer in der Kunst Geschichten erzählt sehen, auch wo das den Intentionen des Künstlers gänzlich fern lag.

Neben Demeter, etwas höher, zwischen ihr und Herakles steht ein Jüngling mit lang auf die Schultern wallendem Haar und Blätterkranz, in Ärmelrock und bis zu die Knieen reichendem gestickten Obergewande, in hohen Stiefeln, zwei Fackeln tragend. Seltsamerweise ist die Figur von Stephani als weiblich missverstanden worden, obwohl die Brust und namentlich der Kopf ausgesprochen männlich sind. Zumeist wird er als priesterliche Figur, als Mystagoge oder Daduche bezeichnet und etwa *Eumolpos* genannt. Diese Deutung ist in der That die nächstliegende und wird hier namentlich durch die Anwesenheit des Eingeweihten Herakles empfohlen; ferner dadurch, dass auf einer Vase desselben Stiles (cab. Pourtalès 16; Gerhard, ges. Abh. Taf. 71, 1) zwei ähnliche Figuren vorkommen, deren eine sicher als Mystagoge fungiert und einen Dioskuren zur Einweihung herbeiführt. Auch auf dem Pinax der Ninnion (Ἐφημ. ἀρχ. 1901, Taf. 1) erscheint ein Fackelträger dieses Typus ebenso wie eine weibliche Fackelträgerin, wohl Hekate, an der Spitze von Eingeweihten vor den grossen Göttinnen. Von entscheidender Bedeutung ist aber, dass das Fragment einer offenbar von Meidias herrührenden Hydria in Boston den Fackelträger neben Demeter, Persephone und Triptolemos inschriftlich als [Eumol]pos bezeichnet.[3]

---

*Rubensohn* in Athen. Mitt. 1898, S. 291 Anm. 1; S. 299; 1899, S. 57, Anm. 1. Über die Darstellung auf Denkmälern meine Bemerkungen in Arch. Anzeiger 1892, S. 106, No. 19 und Athen. Mitth. 1895, S. 357 f.

[1]) Xenoph. Hellen. 6, 3, 6. Dass hier nicht, wie man gewöhnlich annimmt, *Agrai*, sondern *Eleusis* gemeint ist, habe ich in *Roschers* Lexikon I, Sp. 2186, nachgewiesen. Vgl. auch *Robert* in *Preller-Robert*, griech. Myth. I, 791.

[2]) *Panofka*, cab. Pourtalès pl. 16. *Gerhard*, gesamm. akadem. Abhandl. Taf. 71, 1. Vgl. meine Ausführungen in *Roschers* Lexikon I, Sp. 2185 f.

[3]) Boston, museum of fine arts, report for 1903, p. 72 u. 65. Es ist nur der Rest des Namens

Ich habe diese Figur, die mehrfach auf den Vasen des vierten Jahrhunderts neben Demeter und Kore wiederkehrt und zuweilen ein Scepter trägt, früher auf Jakchos oder auf Eubuleus gedeutet,[1]) den Bruder des Triptolemos oder Sohn der Demeter, dessen Verehrung in Eleusis gerade in der Epoche dieser Vasen, im vierten Jahrhundert, lebhaft gewesen zu sein scheint. Einen festen Anhalt schien diese Deutung an dem grossen Votivrelief des Lakrateides in Eleusis zu gewinnen, wo eine jener Figur der Vasen gleichartige Gestalt sehr wahrscheinlich den Eubuleus darstellt, dessen Priestertum Lakrateides inne hatte.[2]) Indes, es gab im vierten Jahrhundert, wie ich sicher nachgewiesen zu haben glaube,[3]) für Eubuleus einen anderen, wirklich charakteristischen Typus, der an die Sage anknüpfte, dass er ursprünglich Schweinehirt gewesen sei; dieser stellt ihn als gelockten Jüngling mit einem Schweinchen in der einen und dem Bakchos der Eingeweihten in der anderen Hand dar.[4]) Ein Brustbild des Eubuleus aus Eleusis,[5]) höchst wahrscheinlich Originalwerk des Praxiteles, stellt ihn im Chiton mit reichem Lockenhaar dar.

Den fackeltragenden Jüngling unseres Bildes benennen wir also ***Eumolpos***, den mythischen Begründer der Mysterien (vgl. oben S. 24 zu Taf. 65).

Die verhüllte Frauengestalt links unten darf wegen des Eros neben ihr als ***Aphrodite*** erklärt werden, die mit den eleusinischen Gottheiten nahe verknüpft war; dagegen die andere Frauengestalt in der rechten Ecke, die vorgebeugt auf einem Felsen sitzt, nicht benannt werden kann; die Namen Peitho, Kalligeneia, Demeter Achaia, die vorgeschlagen wurden, sind gleich haltlos. Da er jede be-

. . . . ∞ς erhalten, der in dem Report nicht erwähnt ist, auf den mich aber Herr Hill in Boston aufmerksam gemacht hat.

[1]) Auf Jakchos Meisterwerke S. 565, auf Eubuleus im Archäol. Anzeiger 1889, S. 47 und in Roschers Lexikon I, 2185, ausführlicher in der englischen Ausgabe der Meisterwerke, *Masterpieces*, p. 333. Dort sind Anm. 5 die in Betracht kommenden Vasen aufgezählt. Die dort erwähnte Hydria in Athen ist seitdem veröffentlicht bei *Sworonos* a. a. O., Taf. 16. Das Scepter erscheint bei der Figur auf dieser und auf der Tyszkiewicz-Vase (Coll. Tyszk. pl. 10; Monum. d. Inst. XII, 35; Sworonos, Taf. 13). — Vgl. ferner hierzu *Rubensohn* in Athen. Mitt. 1899, 57 f.; *Skias* in Ἐφημ. ἀρχ. 1901, 26 f.

[2]) Diese Deutung in der engl. Ausgabe des *Masterpieces* (1895), p. 333. *Heberdey* in der Festschrift für Benndorf (1898), S. 115. Vgl. *v. Prott* in Athen. Mitt. 1899, S. 265 Anm. *Skias* in Ἐφημ. ἀρχ 1901, S. 26 f.

[3]) *Meisterwerke* d. griech. Pl., S. 564 f.; *Masterpieces* (1895) p. 332 f. und in den *Athen. Mitt.* 1895, S. 357 ff. Zu der hier publizierten eleusinischen Statuette bemerke ich, dass im Museum zu *Eleusis* sich noch eine zweite solche etwas kleinere ohne Kopf befindet, welche in der Rechten das deutlich und vollständig erhaltene Schweinchen trägt, in der Linken den Bakchos.

[4]) Mit Unrecht sagen *Rubensohn* (Athen. Mitt. 1899, S. 58) und *Skias* (Ἐφημ. ἀρχ. 1901, 27 f.), auf der Relief-Hydria in Petersburg (Stephani, Vasensamml. 525; Compte rendu 1862, Taf. 3; *Gerhard*, ges. Abh., Taf. 78; *Sworonos* Taf. 14) sei der Typus des Schweinehirten und jener andere, von mir früher ebenfalls auf Eubuleus bezogene vereinigt; denn jene andere Figur mit den zwei Fackeln ist zweifellos *weiblich*, wie die weibliche Brust und das goldene Halsband beweisen (unrichtig urteilt auch *Th. Schreiber*, Wandbilder d. Polygnotos I S. 89); die Figur stellt wahrscheinlich *Hekate*, ihr Pendant am anderen Ende *Artemis* dar; der langbekleidete Jüngling mit dem Thyrsos neben dem Dreifuss ist *Jakchos*; *Eubuleus* ist im oben bezeichneten Typus des Schweinehirten gebildet. Es sind hier nur Gottheiten, keine priesterlichen Figuren vereinigt.

[5]) Das Stück war niemals mehr als ein Brustbild, vgl. Arch. Anzeiger 1889, S. 147; Meisterwerke, S. 566 Anm. 3 und Masterpieces, p. 333. Die Annahme, dass es von einer Statue stamme, bedarf, wie ich wiederhole, für niemand der antiken Marmorarbeit Kundigen der Widerlegung. — Das *caput pulcherrimum*, das Verres aus einem Tempel der Libera raubte (Cic. Verr. IV, 128), war vermutlich ein analoges Brustbild eines chthonischen Dämons (das überlieferte sinnlose *parinum* an der Stelle ist wohl einfach *parium*, von parischem Marmor zu lesen?).

stimmtere Charakterisierung unterlassen hat, dachte der Maler wahrscheinlich überhaupt gar nicht daran, eine individuelle Göttergestalt zu bilden und überliess es dem Beschauer, an irgend ein den eleusinischen Gottheiten nahestehendes Wesen zu denken; dagegen hat ihn das künstlerische Motiv der Gestalt sehr interessiert, das einen trefflichen Abschluss des Bildes bot. Es ist ein Motiv — das tiefe Sitzen einer verhüllten Figur mit vorgebeugtem Oberkörper — das im Gebiete der sepulkralen Plastik des vierten Jahrhunderts ausgebildet ward.[1])

Stellt also dieses Bild nur eine Vereinigung eleusinischer Gottheiten dar, so wie viele andere Vasenbilder dieser selben Epoche auch nur den eleusinischen oder den delphischen Götterverein ohne eine Handlung wiedergeben, so bleibt uns noch die Hauptfrage übrig, die nach der Bedeutung der anderen Seite, wo ein bestimmter Vorgang, eine wunderbare Geburt dargestellt ist. Wir sahen schon, dass die Bilder der beiden Seiten der Vase in Beziehung stehen werden.

Ganz abzuweisen ist die Deutung von *Strube* auf die Geburt des Erichthonios; denn alles was Charakteristisches an unserem Bilde ist, widerspricht dieser Deutung: der Epheukranz, das Rehfell, das Tympanon, das Fehlen des Kekrops und Hephaistos, all dies schliesst jene Erklärung aus. Überdies hat jene Sage mit den eleusinischen Gottheiten der anderen Seite der Vase gar nichts zu thun. Nicht minder unglücklich war aber die Deutung von *Robert*, der die Schenkelgeburt des Dionysos und in der aufsteigenden Göttin die Quellnymphe Dirke erkennen wollte.[2]) Auch hier widerspricht alles und jedes, und die Annahme, dass die aus der Erde emporkommende Göttin und der auf vielen Vasen aus dem Boden auftauchende grosse weibliche Kopf Quellnymphen darstellten, ist völlig verfehlt, indem dieser Typus durchweg als derjenige der Erdgöttin nachzuweisen ist.[3])

Die neueste Deutung, die von *Svoronos* endlich, beruht gar nur auf Unkenntnis des tatsächlichen Befunds der Vase; er meinte, es sei überhaupt kein Kind dargestellt, sondern es sei die Überführung der mystischen Heiligtümer aus Eleusis nach Athen. Die Deutung scheitert an der einfachen Thatsache des Kindes, wie es unsere Abbildung zum ersten Male genau wiedergegeben zeigt (vgl. oben S. 54 Anm. 1).

Wegen des wahrscheinlichen Zusammenhanges mit der anderen Bildseite sehen wir uns zunächst um im Kreise eleusinischer Darstellungen auf Vasen des vierten Jahrhunderts.

In der That finden wir auf einer Vase des gleichen Stiles und der gleichen Epoche, die aus Rhodos stammt (s. Abb. 25[4]),) eine sehr ähnliche Geburtsscene in den Kreis der eleusinischen Gottheiten versetzt. Hier erschienen in der Mitte Triptolemos, rechts Demeter mit Scepter, links Kora mit Fackel. Aus der Erde erhebt sich eine mächtige Frauengestalt mit Scepter, zweifellos die Erdgöttin Ge, die ein Füllhorn hält, auf dessen Rand ein kleines Knäbchen sitzt, das die Händchen nach Demeter ausstreckt. Das Kind wird also von Ge aus der Tiefe der Erde emporgebracht und von Demeter in Pflege genommen. Es ist ein Dämon des Segens und der Fülle, der hier aus der Erde geboren erscheint. Man hat ihn als Plutos erklärt, womit der Ideenkreis, dem die Figur angehört, gewiss ungefähr

[1]) Vgl. Athen. Mitt. 1893, Taf. 1. Samml. Sabouroff, Taf. 15—17 u. a.

[2]) Vgl. meine Widerlegung dieser Deutung im Jahrb. d. Inst. 1891, S. 122.

[3]) Vgl. Jahrb. d. Inst. 1891, S. 113 ff.

[4]) Im Museum zu Konstantinopel, abg. Revue arch. 1900, I, p. 93 (Sal. Reinach).

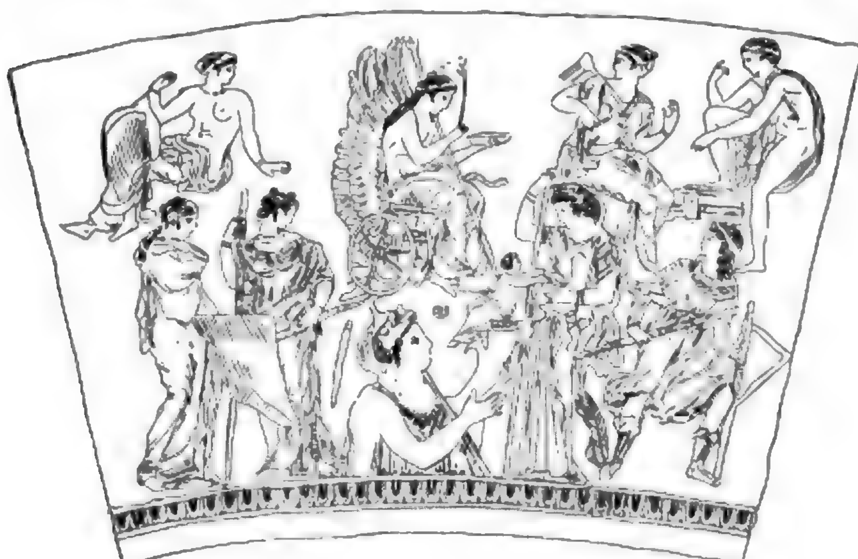


Abb. 25. Hydria aus Rhodos in Konstantinopel (nach Revue arch. 1900, I, 93)

bezeichnet ist; ob freilich der Name richtig ist, erscheint mir zweifelhaft; denn der Plutosknabe scheint keine speziell eleusinische Figur; dass der Knabe neben Demeter auf unserer Tafel Plutos sei, ist ja auch nur eine Annahme. Das speziell eleusinische Kind ist vielmehr doch *Jakchos*, der an Demeters Busen genährte. In unserer Überlieferung erscheint er bald als Sohn der Demeter, bald als Sohn der Persephone. Möglich, dass dahinter eine uns verlorene Tradition stand, die ihn einfach von der Allmutter Erde geboren werden liess. In dem bekannten Ruf des Hierophanten bei den eleusinischen Mysterien ἱερὸν ἔτεκε πότνια κοῦρον Βριμὼ Βριμὸν mag Brimo, die Gewaltige (ἰσχυρά erklärt der antike Gewährsmann) am ehesten die grosse Erdmutter bedeutet haben.[1])

Wenn wir auf der Vase von Rhodos eine speziellere Charakteristik des Kindes vermissen, das freilich durch seine Umgebung zweifellos als eleusinisch bezeichnet wird, so giebt unsere Kertscher Vase dagegen, wo die Umgebung weniger charakteristisch ist, um so mehr bestimmendes Detail für das Kind: es ist mit Epheu bekränzt, ist in eine Nebris gewickelt, und die emporsteigende Göttin trägt ebenfalls den Epheukranz, ein Mädchen schlägt das Tympanon und ein zweites trägt brennende Fackeln. Es muss das Kind ein dem Dionysos nahestehendes Wesen sein. Doch die Gegenseite der Vase führt auf den Kreis der Demeter, und die Tympanonschlägerin erscheint auf der die grossen Gottheiten von Eleusis in einem Zustandsbilde vereinigenden Hydria Tyszkiewicz neben Demeter Kore Eumolpos, und die Fackelträgerin passt erst recht zu einer Scene in diesem Kreise. So ist das Kind hier gewiss *Jakchos* die es emporbringt, wohl wieder die *Erd-*

[1]) Welch tiefwurzelnde Bedeutung die Vorstellung der mütterlichen Erde im attischen und speziell in dem den Untergrund der Mysterien bildenden Glauben hatte, ist jüngst vortrefflich dargelegt worden von *A. Dieterich* im Archiv für Religionswiss., Bd. VIII, 1904, S. 31 ff. — *Ge* kommt in der das Voropfer der Eleusinien bestimmenden Inschrift vor, s. *Prott* in Athen. Mitt. 1899, S. 250.

*göttin*. Dass aber Athena herbeieilt, das Kind zu empfangen, muss sagen wollen, dass dasselbe für Athen eine besondere Bedeutung hat. In der That gehört der Gott Jakchos zunächst nach Athen.[1]) Hier war sein eigenes Heiligtum, das Jakcheion, von hier aus wurde sein Bild alljährlich in feierlicher Prozession nach Eleusis gebracht, wo er dann mit den grossen Göttinnen zusammen gefeiert ward. Indem unsere Kertscher Vase die Jakchosgeburt nicht wie die rhodische vereint mit dem Bilde des eleusinischen Göttervereines, sondern trennt und unter die spezielle Obhut der Athena und der grossen olympischen Gottheiten Zeus und Hera stellt, will sie betonen, dass Jakchos zunächst in Athen zu Hause ist.

Wir haben oben (S. 53) bemerkt, dass die nächste Analogie zu der Felshöhle, aus welcher die Erdgöttin hier emporsteigt, auf einer gleichzeitigen attischen Vase erscheint, wo eine Erdgöttin aus einer ganz gleichartigen Höhle emporkommt;[2]) wahrscheinlich dürfen wir sie hier Kore nennen, indem schon auf einer ins fünfte Jahrhundert gehörigen Vase[3]) die durch Inschrift gesicherte Persephone aus einer analog angedeuteten Höhle emporsteigt, wie dort begrüsst von Panen.

Und noch eine nächste Analogie ist zu erwähnen, wiederum auf einem attischen Krater des vierten Jahrhunderts, der wie ein Gegenstück jenes andern erscheint:[4]) aus der gleichartig gebildeten Höhle steigt hier ein wiederum epheubekränzter Jüngling mit Scepter empor, auf den Nike zufliegt; draussen erwarten ihn Dionysos und sein Gefolge. Hier ist eine andere Deutung als auf *Jakchos* überhaupt kaum möglich, und wir lernen eine andere neue Fassung des Gedankens der Erdgeburt des Jakchos kennen: wie Kora entsteigt er in erwachsener Gestalt, nicht als Kind, der Erde.

Dies ist ein Hauptwert der Vasengemälde, dass sie uns zuweilen einen Blick verstatten in die Tiefe der schöpferischen Vorstellungen, aus welchen die mythischen Gestalten emporstiegen. Konsequenz ist hier nur in dem leitenden Grundgedanken, niemals in der schwankenden Ausgestaltung und Motivierung des Einzelnen.

Besonders lehrreich ist in dieser Beziehung jene Serie von Vasenbildern, die hier nicht unerwähnt bleiben darf, wo die Erdgöttin emportaucht und Männer mit Hämmern oder Hacken ihren Bann lösen, so dass Eros ihr entfliegen kann. Ich habe diese Bilder, die das Wiedererwachen der Natur so deutlich symbolisieren, aus den im Kult von Phlya besonders ausgeprägten attischen Vorstellungen von der grossen Erdgöttin und dem schöpferischen Eros erklärt, in denen ich den echten, volkstümlichen Kern des hesiodischen und orphischen komogonischen Eros zu erkennen glaubte.[5]) Seitdem ist ein überaus interessantes attisches Vasenbild des fünften Jahr-

---

[1]) Vgl. *Kern* in Athen. Mitt. 1892, S. 140 f.

[2]) Berlin No. 2646. Monum. d. Inst. XII, 4; Annali 1884, 205 ff. *Robert*, arch. Märchen, Taf. 4. Vgl. meine Ausführungen im Jahrb. d. Inst. 1891, S. 115. *Hartwig* in Röm. Mitth. 1897, S. 97. *Harrison* in Journ. hell. stud. 1899, S. 232.

[3]) Arch. Anzeiger 1892, S. 166; früher Noel des Vergers, l'Etrurie pl. 10; vgl. Jahrb. d. Inst. 1891, S. 120.

[4]) Tischbein, vases Hamilton I, 32; vgl. meine Ausführungen im Jahrb. d. Inst. 1891, S. 120 f. und den dort gegebenen Bericht von Cecil Smith über die Zuverlässigkeit der Zeichnung.

[5]) Jahrbuch d. Inst. 1901, S. 113 ff., wo die betreffenden Vasenbilder zusammengestellt sind und die Deutung von *Robert*, Arch. Märchen, S. 198 ff., zurückgewiesen ist. Zu den von mir auf S. 114 angeführten zwei schwarzfigurigen Bildern kommt ein drittes im Museum zu Athen, A. G. Nr. 2817, eine kleine schwarzfigurige attische Kanne; Kopf der *Ge* nebst emporgestreckten Händen; zwei *Silene* hämmern

hunderts hinzugekommen[1]) wo die emporsteigende Erdgöttin den Namen Pandora führt, ein Name, von dem man längst erkannt hatte, dass er ursprünglich der Erdgöttin gehörte; allein der Mann vor ihr, der entsprechend der Tradition jener anderen Bilder den Hammer führt, heisst hier Epimetheus: es ist eine Verquickung der ursprünglichen Vorstellung von der Erdgöttin und den Hämmerern mit der hesiodischen Ausgestaltung der Pandorasage eingetreten. Richtig hat der erste Herausgeber dieser Vase schon erkannt,[2]) wie sie uns verstattet, einen Blick zu thun in jenen den hesiodischen und orphischen Ausgestaltungen zu Grunde liegenden alten volkstümlichen Glauben. (A. F.)

## DIE TECHNIK

Die Vorzeichnung ist bei grosser Feinheit wenig sichtbar. Alle Umrisse, die Ornamente mit eingeschlossen, haben den Reliefstrich; Ausnahme bilden nur die bemalt gewesenen Figurenteile. Die Reliefllinie tritt in der feinsten Art auf; die Züge sind kurz, die der Falten meistens zusammengestückelt.

Heller Firnis kam bloss bei dem Grunde der Haare zur Anwendung; diese sind bei dem einen Teil der Personen in Reliefstrichen, bei dem andern in Pinsellinien dargestellt. Die weisse Farbe, sowie die mit Ton erhöhten Teile der Zeichnung sind gut erhalten, die Deckfarben dagegen verschwunden. Dort wo diese letzteren aufsassen, zeigen sich die Flächen matt und fleckig.

Unter der Ägis der Athena sind noch einige, allerdings sehr fragwürdige, Farbreste erkennbar. Sie bestehen aus einem Blaugrün, das eine weisse, flockige Substanz zum Untergrund hat. Viel sicherer zu erkennen sind rote Farbspuren im Innern des Schildes. Unten und in der Mitte des Kleides der Athena finden sich zwei saumartige Querzüge, die sich von der übrigen Tonfläche durch etwas grösseren Glanz unterscheiden. Die Figuren auf der Oberfläche des Schildes sind in primitiver Weise aus kleinen Tonwülstchen hergestellt. Sie waren samt dem ganzen Rande vergoldet. Der Oberfläche des Tamburins hängt stellenweise ein flockiges Weiss an, das sich in seiner leichten Verletzbarkeit wesentlich von der übrigen sehr gehärteten, emailartigen weissen Farbe unterscheidet.

Deutlich ist der Gesichtsumriss des eingewickelten kleinen Kindes erhalten. Oben am Kopfe desselben lassen sich noch zwei Epheublättchen erkennen, auch geringe Spuren des Haares sind noch vorhanden. Über die nähere Art der Umhüllung des Körpers kann leider kein Aufschluss gegeben werden. Die Vorzeichnung fehlt hier gänzlich und auch die Tonfläche unterscheidet sich nicht im geringsten von den nebenanliegenden Stellen. Eine Bemalung muss aber vorhanden gewesen sein, denn alle Relieflinien, die an die auf der Tafel punktierte Linie heranreichen, haben hier ihr Ende bezw. ihren Anfang. Es muss demnach ein Teil der Umhüllung über den Arm der aufsteigenden Frau gefallen sein.

Im Vorderbilde mussten die beiden unteren, rechten Figuren so weit auseinandergerückt werden, als die punktierte Linie auf dem Stein anzeigt. (K. R.)

---

im Takt auf den Kopf; einer schwingt den Hammer, einer hat ihn auf den Kopf gesenkt. — Zur Deutung vgl. auch *Harrisson* im Journ. hell. stud. XIX, 232. XX, 99. 107. *Percy Gardner* ebenda. XXI, 5 ff.

[1]) Journ. of hell. stud. XXI (1901), pl. I.

[2]) *Percy Gardner* im Journ. of hell. stud. XXI (1901), p. 7.

Abb. 26. Unter dem Henkel der Münchener Hydria

## TAFEL 71

## HETÄREN UND MUSIKUNTERRICHT

## ZWEI HYDRIEN IN MÜNCHEN UND BRÜSSEL

### 1. HYDRIA IN MÜNCHEN[1])

Das Schulterbild stellt zwei Hetären dar, die Kottabos spielen. Wir kennen dies Spiel schon von Taf. 63 her; vgl. oben S. 16. Hier sind die Mädchen aber nicht ganz nackt; der Unterkörper ist vom Mantel verhüllt. Sie lehnen sich gegen bunt gewirkte Kissen; sie sind zum Symposion gelagert; doch ist das Polster, auf dem sie liegen, hier nicht angedeutet. Die eine trägt eine Haube, die andere ein breites langes Band im Haare. Beide halten mit dem Zeigefinger der rechten Hand das tiefe Trinkgefäss zum Kottabos-Wurfe bereit; im nächsten Momente werden sie die Neige des Bechers auf die Plastinx-Scheibe schleudern. Das Kottabosgerät selbst ist wie auf Taf. 63 und wie gewöhnlich auf den älteren Bildern nicht dargestellt. Das eine Mädchen wendet sich im lebhaften Gespräche vor dem Wurfe um zu der Freundin, die sich ruhig und gelassen benimmt. Von dem Munde der ersteren, die sich umwendet, geht der Spruch aus σοι τενδι Εὐθυμιδει, also σοὶ τηνδὶ Εὐθυμίδηι (sc. λατάσσω).[2]) »Dir Euthymides schleudere ich diese Neige.« Ganz ähnlich spricht jene Smikra des Euphronios τιν τάνδε λατάσσω Λέαγρε; nur redet sie dorisch, in echtem Kottabosstil, während dies Mädchen attisch redet. Links am Ende steht καλοι, einer der gewöhnlichen Schönheitsrufe, hier nur im Plural.

---

[1]) Aus Vulci. *O. Jahn*, Beschr. d. Vasensamml. in München, No. 6. Ganz schlechte, übrigens im Gegensinne wiedergegebene Abbildung bei *O. Jahn*, Kottabos auf Vasenbildern, Philologus Band 26 (1867), Taf. II, S. 223; hiernach das Schulterbild bei *Klein*, Euphronios[2], S. 110 Vgl. *Brunn*, Gesch. d. gr. Künstler II, 687, und im Bull. d. Inst. 1859, 128. *Klein*, Meistersignat.[2], S. 195, 5. *J. P. Meier* in Arch. Ztg. 1884, S. 252. *Hartwig*, Meisterschalen, S. 194, VIII. *Hoppin*, Euthymides, p. 16 ff. *Walters*, anc. pottery I, 429, 2.

[2]) Die Inschrift wurde bisher nicht ganz richtig gelesen. *O. Jahn* las zuerst (im Kataloge) δὴς τήνδε Εὐθυμίδει; dann (im Philol.) τοὶ τήνδε Εὐθύμιδες; darin folgten ihm die anderen. Doch *Kretschmer*, d. griech. Vaseninschriften, S. 87, Anm. 3, bemerkte, dass Εὐθύμιδες überhaupt keine griechische Form ist; er las richtig Εὐθυμίδηι (Dativ); der letzte Buchstabe ist tatsächlich Jota nicht Sigma. Es steht ferner aber am Anfang σοί, nicht τοί, und τενδι nicht τενδε; der Dialekt ist also ganz attisch.

Auch das grössere Bild auf dem Bauche der Vase ist der Wirklichkeit entnommen. Ein Mann und ein Jüngling sitzen sich gegenüber mit der Leier in den Händen. Der Jüngling spielt mit Plektron und Fingern; der Mann scheint sein Instrument zu stimmen. Zwischen beiden steht ein Knabe, ganz in den Mantel gehüllt, ruhig, gerade aufrecht; es ist die Stellung, die einem wohlgezogenen Knaben vor seinem Lehrer ziemte. Die bekannte Schale des Duris mit der »Schulscene« stellt drei Knaben in diesem Typus vor ihren sitzenden Lehrern stehend dar. Der Lehrer ist hier ohne Zweifel der bärtige Mann rechts, der durch einen Lehnstuhl ausgezeichnet ist. Nebenbei bemerkt, bietet diese Vase wohl eines der frühesten Beispiele des Vorkommens dieses schönen attischen Stuhltypus mit den geschweiften Beinen. Der auf gewöhnlichem Stuhle sitzende Ephebe mit der Leier ist wohl auch als Schüler des Mannes zu denken; er übt das Leierspiel und sitzt dabei ebenso wie der leierspielende Ephebe jener Schale des Duris. Der stehende Knabe muss wohl ein Gedicht aufsagen. Links am Ende des Bildes steht ein Mann auf knotigen Stock gestützt; es ist wohl der Aufseher der Jugend, der Pädagoge. Allen Figuren sind Namen beigeschrieben. Die Inschriften gehen alle von oben nach unten. Der Lehrer rechts heisst *Smikythos* (Σμικυθος rechtsläufig); der gleiche Name ist auf einer gleichzeitigen Hydria des Euthymides einem Krotalen spielenden Jüngling einer Symposionscene beigeschrieben;[1]) der Knabe heisst *Tlempolemos* (Τλεμπολεμος linksläufig);[2]) dieser Name ist uns auch als der eines Fabrikanten zierlicher schwarzfiguriger sog. Kleinmeister-Schalen bekannt; der Knabe hier kann natürlich nicht diesen, er könnte höchstens etwa dessen Sohn darstellen; allein der Knabe bedeutet in dem Bilde offenbar den Sohn eines vornehmen Hauses, der musikalischen Unterricht geniesst. Der sitzende Ephebe heisst *Euthymides* (Εὐτυμιδες linksläufig);[3]) es ist derselbe Name, dem wir auf dem Schulterbilde begegneten; nur ist er hier statt mit der Aspirate (ϑ) mit der Tenuis (τ) geschrieben, was wohl nur ein Schreibfehler ist.[4]) Euthymides ist der Name eines uns wohl bekannten Vasenmalers, der aber damals kein Ephebe mehr gewesen sein wird; die Figur ist also gewiss kein Bildnis des Vasenmalers; es ist nur sein Name zur Bezeichnung eines vornehmen jungen Atheners verwendet. Der Pädagoge links heisst *Demetrios* (.εμετριος rechtsläufig). Am Ende links steht noch eine Inschrift, die zu keiner Figur gehört; O. Jahn las σαιζος und erklärte dies[5]) als unverständlich; Klein wollte von unten nach oben σοζιας lesen und dies als Σωσίας erklären; mit Recht wandte sich dagegen Hartwig »weil alle anderen Namen von oben nach unten geschrieben sind«. Offenbar darf auch diese Inschrift nur wie die anderen von oben nach unten gelesen werden; es steht aber da ganz deutlich (rechtsläufig) ναιζον; der erste Buchstaben ist nach der Schreibweise dieser Vase offenbar ν nicht σ. Ich glaube, man kann also nur lesen ναὶ ζῶν »ja wahrhaftig gesund, lebendig«; ζάω, wie häufig, in dem Sinne von in voller Lebenskraft stehen und gedeihen; das bekräftigende ναί kommt auf Vasen dieser Epoche mehrfach vor. Der Maler hatte links einen Platz für eine Inschrift frei; wissen wir es ihm Dank, dass er statt des gewöhn-

---

[1]) Arch. Ztg. 1873, Taf. 9.

[2]) Das My ist verkehrt herum geschrieben.

[3]) Das My verkehrt herum geschrieben.

[4]) Vgl. die ähnlichen Beispiele bei *Kretschmer*, griech. Vaseninschriften, S. 154. — Bisher hat man auf unserer Vase fälschlich ϑ gelesen, das nicht da steht.

[5]) Im Philol. a. a. O. 223, Anm. 106.

lichen καλὸς das hübsche ναὶ ζῶν anbrachte; es ist natürlich zunächst auf die Figur daneben, den Demetrios zu beziehen.

Die Hydria gehört zu einer kleinen Serie frührotfiguriger Hydrien, welche die Form der spätschwarzfigurigen bewahren. Wie völlig übereinstimmend die Form mit derjenigen der gewöhnlichen späterschwarzfigurigen attischen Hydrien ist, wird im Abschnitte über die Technik genauer dargelegt. Diese Thatsache bestätigt von neuem, dass die frührotfigurigen Vasen den späterschwarzfigurigen gleichzeitig sind.[1]) Auch die Dekoration unserer Hydria, die Verteilung der Bilder und die Ornamentbänder sind noch genau dieselben wie bei den schwarzfigurigen Hydrien.

Wir können auch den Meister noch bezeichnen, der die Bilder unserer Hydria gemalt hat. Man hat wegen des zweimal in den Inschriften des Gefässes vorkommenden Namens Euthymides zunächst an diesen Maler gedacht.[2]) Allein, wer nur einmal ein sicheres Werk des Euthymides aufmerksam betrachtet hat, (vgl. unsere Taf. 14 und 33), sieht den fundamentalen Gegensatz der Zeichnung, der die Autorschaft des Euthymides einfach ausschliesst. Aber auch die Inschriften machen schon Euthymides unmöglich. »Dir bring ich dies, Euthymides«, und dann der Name »Euthymides« für den leierspielenden Jüngling, diese beiden Inschriften zeigen deutlich, dass Euthymides ein Freund des Malers war, dass der Maler selbst aber anders hiess. Auch der Schreibfehler, der einmal in dem Namen Euthymides erscheint (τ für ϑ) passt hierzu.

Der Meister ist ein Genosse, ein Freund und Rivale des Euthymides; die Art der Zeichnung lässt uns ihn bestimmen: es ist *Phintias* oder *Philtias*, derselbe, den wir schon von einem etwas früheren Werke, der Schale Taf. 32 kennen.[3]) Wie ich dort schon hervorhob (I, S. 170), neigt Phintias immer zu subtiler zierlicher Sorgfalt. Er ist sehr eifrig und gewissenhaft in der Eintragung der Muskulatur und beobachtet auch Kleinigkeiten wie die Fingernägel und kleine Hautfalten an den Händen. Im Gewande ist er steif zierlich; für seine tüpfelige Manier charakteristisch ist die Vorliebe für die kleinen Tüpfelchen längs den Gewandsäumen. Diese Säume sind immer in ganz geraden Linien sehr steif, aber sehr sauber gezeichnet; auch die Hauptfaltenzüge der Mäntel sind in geraden kaum geschwungenen harten Linien gezogen. Dies alles ist ganz anders bei Euthymides; der ist breit und gross, wo jener fast kleinlich und steif ist. Man vergleiche nur die Gewänder bei Euthymides mit ihren welligen Säumen und lebendig bewegten Falten. Auf zierliches kleines Detail lässt Euthymides sich weniger ein, aber seine Gestalten und Bewegungen und Köpfe sind grösser und freier empfunden. Man beachte auch die Ohren: Phintias hat das konventionelle alte Schema, Euthymides selbständige neue Naturbeobachtung (vgl. I, S. 175).

Interessant ist auch ein Vergleich des Schulterbildes mit dem Psykter des Euphronios Taf. 63, weil der dargestellte Gegenstand der gleiche ist. Auch Euphronios sucht die Wirkung von ruhiger, breiter Grösse, wo Phintias nur Lebhaftigkeit

---

[1]) Vgl. meinen Führer zur Vasensammlung König Ludwigs I. (1895), S. 9. 18.

[2]) So zuerst *Brunn*, der aber diesen Irrtum bald aufgab; dann *Klein*; dieser führt selbst noch in der 2. Aufl. der »Meistersign.« S. 195. 5 die Vase als ein gesichertes Werk des Euthymides auf, ein deutlicher Beweis, wie sehr ihm jedes tiefere Eindringen in den künstlerischen Charakter der Vasen abgeht. Den Euthymides hat Klein überhaupt völlig verkannt.

[3]) Dass unsere Hydria von Phintias herrührt, hat schon *Hartwig* erkannt; ebenso *Hoppin*. Diesen folgt *Walters*.

und Reichtum des Details erstrebt. Keine Frage, dass seine sich umdrehende, den Napf zum Kottaboswurfe schwingende Hetäre, die das eine Bein in die Höhe wirft, die entsprechende Smikra des Euphronios an Lebhaftigkeit bedeutend übertrifft; besonders kühn ist die Bewegung ihres linken Armes; individuell lebendig auch

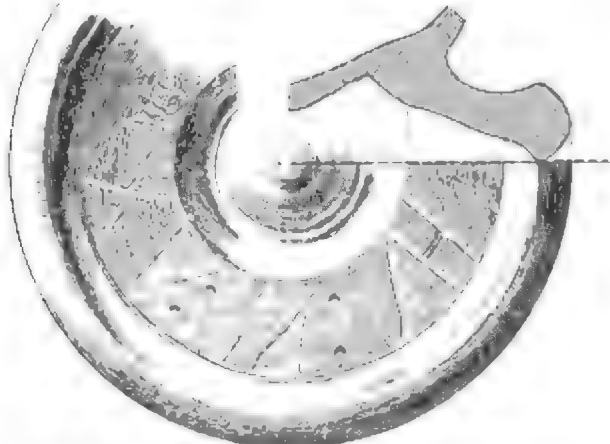


Abb. 26. Fuss der Hydria in München, Tafel 71, 1, mit eingekratzten Zeichen

der Kopf mit den geöffneten, laut rufenden Lippen; und an Bauch, Brust und Armen ist versucht, die Muskulatur ins einzelne auszubilden. Gleichwohl hat der ruhige klare Umriss der Smikra des Euphronios Vorzüge, die der Art des Phintias durchaus fehlen.

Abb. 27. Schulterbild einer Hydria des Phintias im British Museum

Wir besitzen eine zweite Hydria von Phintias (im British Museum), die seine Signatur trägt und die so sehr mit der unsrigen übereinstimmt, dass sie wie ein Gegenstück zu derselben erscheint. Sie ist in Form, in Ornamentik und in der Art der Zeichnung völlig gleich unserer Hydria. Auf dem Bilde der Schulter steht Φιτιας ἔγραφσεν (das λ oder ν in dem Namen ist aus Versehen weggefallen). Wir geben die Bilder beistehend (Abb. 27, 28) nach Journal of hellenic studies XII, 1891,

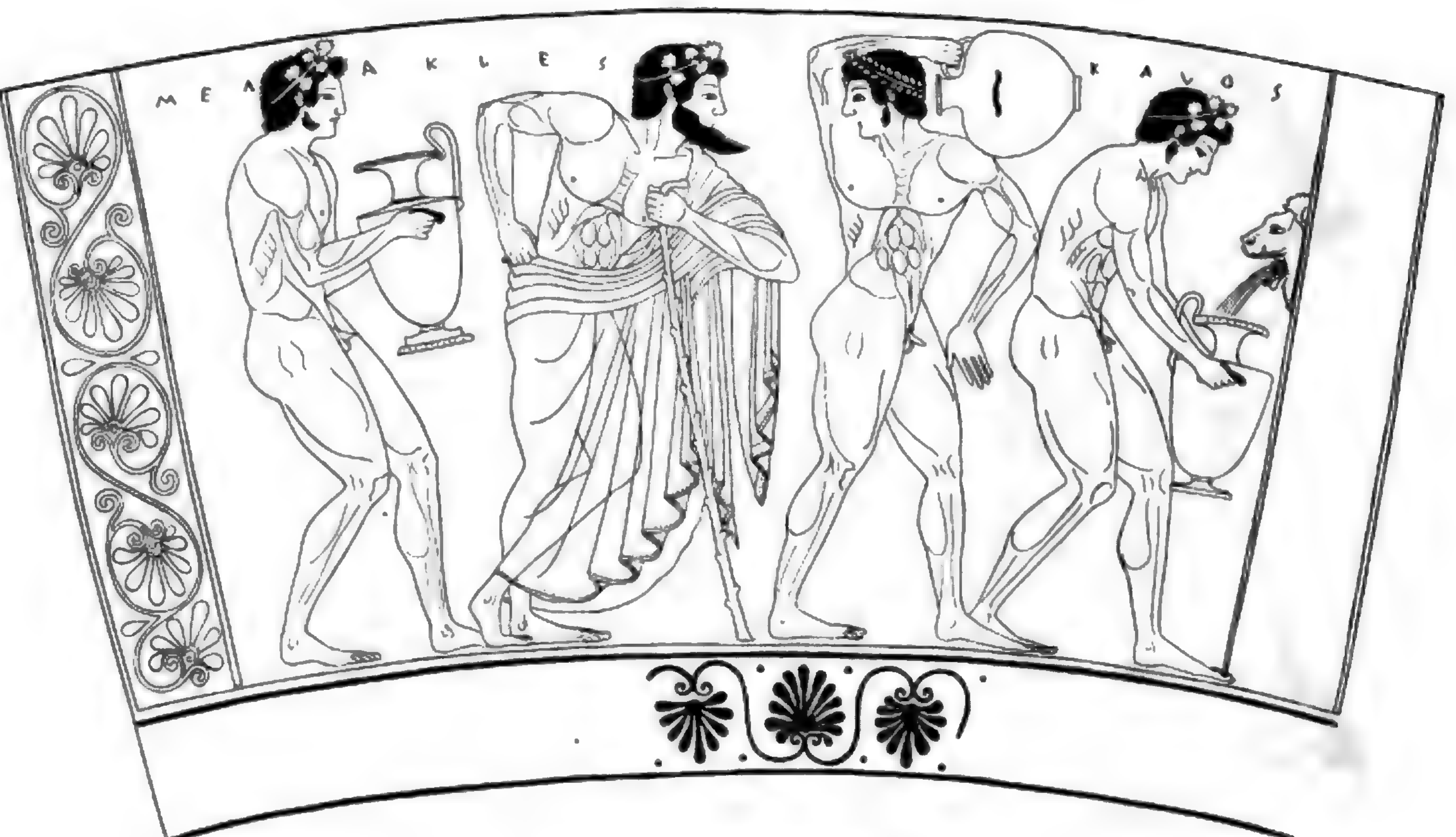



Abb. 28. Hydria des Phintias im British Museum

Abb 30. Schulterbild der Hydria in München, Jahn 50

pl. 20, 21 wieder.[1]) Hier sind es zwei Männer, die zum Symposion gelagert sind; sie blicken beide nach rechts; der eine mit zwei Trinkschalen, der andere mit der Leier in den Händen. Das untere Bild stellt Epheben in der Palästra dar, die sich Wasser am Brunnen zum Bade holen; ein bärtiger Mann steht dabei. Die Art der reichlichen Angabe von Muskeln und Sehnen ist genau wie an unserer Hydria. Die Darstellung passte für eine Hydria besonders gut; die schwarzfigurigen Hydrien pflegen Mädchen darzustellen, die zum Brunnen gehen. Diese züchtigen, ruhigen Mädchen hatten für Phintias keinen Reiz; er schwärmt mit seinen Genossen für schöne Knaben und Epheben und stellt uns diese beim Wasserholen mit den Hydrien dar. Die Lieblingsinschrift nennt den schönen Megakles, denselben, den auch der Freund Euthymides auf einer Hydria feiert.

Bei der ausserordentlichen Übereinstimmung der beiden Hydrien in München und London glaube ich vermuten zu dürfen, dass sie wirklich einst Gegenstücke waren. Phintias hat seine Signatur nur auf das eine Stuck gesetzt, sie galt aber eigentlich für beide. Die beiden Männer und die beiden Hetären der Schulterbilder gehören in Gedanken wohl zusammen zu einem Bilde eines Gelages; und die unteren Bilder stellen Epheben hier beim Musikunterrichte, dort sich zum Bade rüstend dar.

Interessant ist, dass die beiden Hydrien auch in dem unter dem Fusse eingekratzten Graffito (Abb. 29) fast ganz genau übereinstimmen (vgl. Journ. hell. stud. a. a. O., S. 368). Offenbar sind die beiden Hydrien zur gleichen Zeit von demselben Handler in dem Atelier des Phintias erworben und mit seinen Marken versehen worden. Vgl. oben I, S. 15, Anm. und S. 178 f.[2])

Eine dritte Hydria des Phintias, die aber weniger bedeutend und noch mehr im Archaischen befangen ist, besitzt der Louvre zu Paris.[3]) Form und Dekoration sind wiederum die gleichen. Die Signatur des Phintias fehlt; doch auf dem Schulterbilde findet sich wieder eine Anrufung, eine Begrüssung des Freundes Euthymides, ganz wie auf der Münchner Hydria; hier steht χαιρετο Ε ὐθυμιδες. Die Bilder, oben

[1]) Ebenda S. 366 ff. Text von *Stuart Jones*. Vgl. *Walters*, catalogue III, E 159.

[2]) Das Thema wird demnächst eingehende Bearbeitung finden in einer Münchner Dissertation von R. Hackl.

[3]) *Pottier*, vases ant. du Louvre II, s. 143, G 41; pl. 92. Hier auch die ältere Litteratur.

Abb. 31. Gesamtansicht und Hauptbild der Hydria in München, Jahn 50.

Abb. 32. Eingekratzte Zeichen unter dem Fusse der Hydria in München, Jahn 50

ausziehende und sich rüstende Helden, unten versammelte Gottheiten, bewegen sich noch im Ideenkreise der archaischen Malerei. Das eingekratzte Zeichen unter dem Fusse stimmt auch hier mit dem jener beiden anderen Hydrien fast genau überein.

Abb. 33. Form der Hydria in Brussel (vgl. Abb. 17)

Endlich ist noch eine Hydria zu nennen, die schon von Hartwig[1]) dem Phintias gegeben wurde; sie gehört der Münchner Sammlung;[2]) leider ist sie stark ergänzt; beistehend (Abb. 30—32) geben wir die antiken Teile nach Zeichnung von Reichhold,

[1]) *Hartwig*, Meisterschalen, S. 194, VII.

[2]) *Jahn* 50, ohne Bezeichnung der ergänzten Teile und mit unvollständiger und ungenauer Angabe der Inschriften.

verkleinert. Zwei Silene haben eine Hirschkuh eingefangen und halten sie fest, ein ungewöhnliches interessantes Motiv; was sie mit dem Tiere vorhaben, ist wohl durch den ithyphallischen Zustand der einen erhaltenen Figur angedeutet. Das Hauptbild stellt vom Gelage heimziehende Zecher dar; ein Jüngling spielt Flöte, der andere klappert mit Krotalen. Die Inschriften scheinen ohne Sinn. Die Zeichnung ist in allen Details (vgl. auch die Angabe der Sehnen auf der Brustmitte) gleich der jener anderen Phintias-Vasen. Sehr interessant ist, dass auch hier die unter dem Fusse eingekratzten Zeichen (Abb. 32) denen jener anderen Hydrien des gleichen Meisters gleichen.

## 2. HYDRIA IM MUSEUM ZU BRÜSSEL

Eine Hydria von ganz anderer Form ist diejenige, welcher das untere Bild unserer Tafel entlehnt ist (Abb. 33 und 37).[1]) Diese kommt erst im letzten schwarzfigurigen Stile auf und wird im rotfigurigen bald allein die herrschende Form der Hydria. Sie ist zu Hause in der Technik der aus Metall aus einem Stück getriebenen Hydrien. Für die Malerei bot die Form die Schwierigkeit, dass die verfügbare Bildfläche eine sehr starke Krümmung bot. Anfangs setzte man das Bild nur auf die Schulter der Vase, so wie hier; allmählich erst wagte man es weiter herab auf den Bauch übergreifen zu lassen.

Eine Hydria von derselben Art wie die Brüsseler, die wir hier geben, hat Euthymides bemalt und signiert;[2]) sie stellt zwei Jünglinge dar, die lärmende Musik beim Gelage machen; einer flötet und einer rührt die Krotalen. Die beiden Epheben der Brüsseler Hydria sind ebenfalls auf Polster und Kissen gelagert und zum Symposion bekränzt. Doch sie sind ganz beschäftigt mit ihren Mädchen. Ein an der Wand hängendes Flötenfutteral deutet an, dass es Flötenspielerinnen sind. Sie tragen ein langes Band ums Haar geschlungen, ebenso wie die eine Hetäre der Münchner Hydria.

Das Mädchen links ist ganz nackt und kniet vor ihrem Liebhaber. Dies erinnert an ein ganz gleichartiges, nur flüchtiger gezeichnetes Hydrienbild in Würzburg,[3]) das P. Wolters soeben in den Athen. Mittheil. 1905, Taf. 15, veröffentlicht und erläutert hat. Auch dort kniet das nackte Mädchen vor dem auf dem Polster gelagerten Epheben, der die Rechte nach ihr ausstreckt. Dort ist das Bild durch einen Prügelknaben, einen mit der Sandale verhauenen kleinen Jungen erweitert. Dass es sich aber dort bei der knieenden[4]) schwerlich um ein demütiges Abbittetun des Mädchens handelt, scheint mir aus unserem analogen Bilde hervorzugehen, wo von dergleichen gewiss nicht die Rede ist. Das Mädchen heisst hier *Hegilla* (Ἑγιλα), der Jüngling *Polylaos* (Πολυλα . .). Dem anderen Paare, das in ganz intimer Umarmung begriffen ist, sind die Namen *Kleokrates* (Κλεοχρατε.) und *Sekline* (Σεχλινε) beigeschrieben. Der letztere ist uns schon bekannt von Taf. 63: auch eine der von Euphronios gemalten Hetären hat diesen Namen;[5]) es ist gewiss dieselbe Person der Wirklichkeit gemeint.

---

[1]) Früher musée Ravestein, jetzt musée du cinquantenaire. Vgl. *Klein*, Lieblingsinschriften, 2. Aufl., S. 124, mit Abbildung. *Kretschmer*, Vaseninschriften, S. 209.

[2]) Archäolog. Zeitung 1873, Taf. 9.

[3]) In diesen Kreis gehört auch das reizende Hydrienbild G 51 im Louvre (*Pottier*, vas. ant. II, pl. 94.

[4]) Im ersten Entwurfe glich die Knieende der Brüsseler Hydria noch mehr jener der Würzburger Vase, indem der linke Fuss aufgestellt war, s. unten Abb. 39.

[5]) Ich habe oben, S. 15, Anm. 3, mit Unrecht mit *Klein* und *Kretschmer* einen scherzhaften Spitznamen angenommen. *Robert* im Hermes, Bd. 40, 1905, S. 480, zeigt, dass der Name nur Abkürzung von Σηκολίνη und dieses ein Diminutiv von dem bezeugten Namen Σηκύλη ist.

Abb 34 Die Profile der Hydria Taf 71, 1. und der schwarzfigurigen Hydria in Munchen

Die Gruppe mit der Sekline ist sehr kühn und neu in ihrer Konzeption; sie hat dem Maler auch grosse Schwierigkeit gemacht, wie die reichliche Vorzeichnung lehrt (Abb. 38—40).[1] So lebendig sie ist, so kann man ihr doch vorwerfen, dass die Ober-

Abb 35. Schwarzfigurige Hydria in Munchen

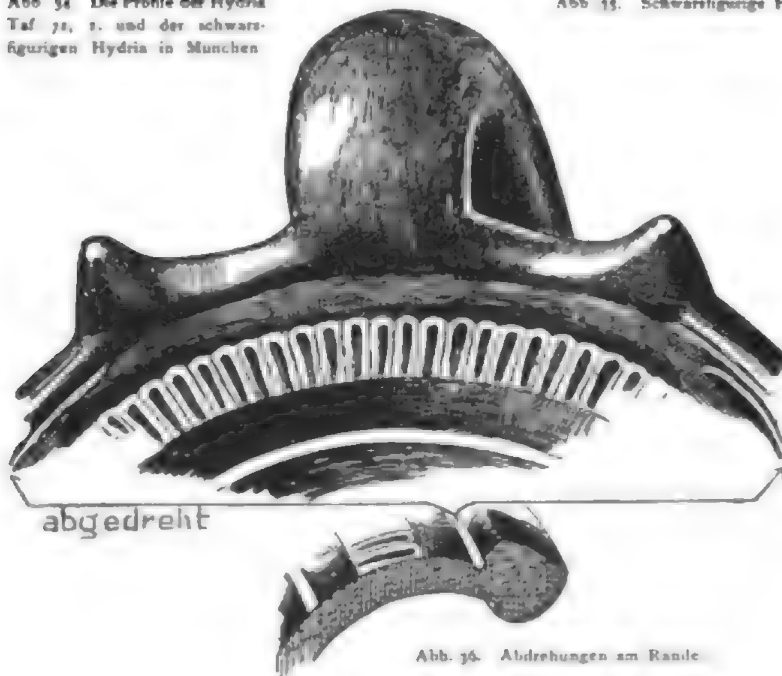



Abb. 36. Abdrehungen am Rande

körper der Figuren sich so nicht halten könnten, sie müssten fallen; auch bleibt der Unterkörper des Jünglings unklar.

Ich vermute, dass auch diese Hydria, obwohl sie nicht

[1]) Vgl. die reichliche Vorzeichnung an der Schale des Phintias, Tafel 32, Text I, S. 171.

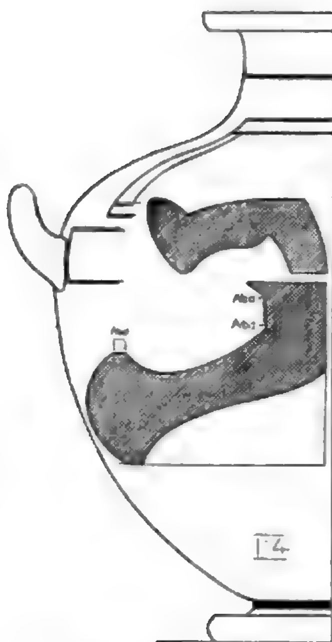


Abb. 37. Die Hydria in Brüssel, Taf. 71, 2.

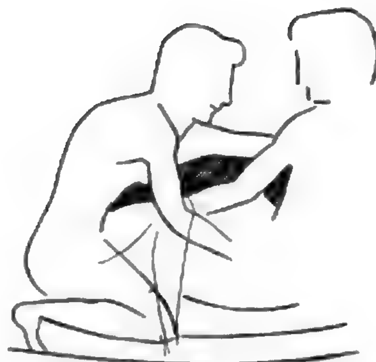


Abb. 39. Vorzeichnung auf der Brüsseler Hydria.

Abb. 40. Veränderte Vorzeichnung auf der Brüsseler Hydria.

Abb 38. Vorzeichnung zu dem Bilde der Brüsseler Hydria.

ganz so zierlich ausgeführt ist wie die Münchner, von Meister *Phintias* herrührt. Sie ist gleichzeitig und wie im Wettstreite mit der Bonner Hydria des Freundes Euthymides entstanden.

Die beiden Schulterbilder unserer Tafel, insbesondere die das Bein werfende Hetäre und die Gruppe der sich Umarmenden, sind Stücke, wie sie in der ganzen Vasenmalerei kaum wieder begegnen, prächtige Früchte jenes hier seltenen Sinnes für das Individuelle und das Intime, der den Meister Phintias auszeichnete. (A. F.)

---

## DIE TECHNIK

1. Die Technik der Münchner Hydria ist die gleiche wie jene der Vasen Taf. 14 und 33. Um die Formgleichheit unseres Gefässes mit schwarzfigurigen Hydrien zu zeigen, ist eine solche der Münchner Sammlung im Profile mit unserer Vase in Abb. 34 zusammengestellt. Beide Gefässe haben gleiche Höhe und sind von derselben Gestalt. (Bei dem freihändigen Drehen der Vasen können die kleinen Unterschiede nicht ins Gewicht fallen.)

Die beiden Abdrehungen am Fusse, am Halse und besonders die auf dem Rande decken sich im Profile vollkommen; offenbar sind beide Stücke zu gleicher Zeit und in ein und derselben Fabrik geschaffen worden.

Die Gesamtansicht der schwarzfigurigen Hydria ist in Abb. 35 skizziert, der Verlauf der Abdrehungen am Rande in Abb. 36.

2. Die Brüsseler Hydria. Die geometrische Form der Vase ist in Abb. 37 verkleinert wiedergegeben; dabei finden sich die Durchschnitte von dem Rande und Fusse in wahrer Grösse.

Auch dies Bild gehört den Anfängen des rotfigurigen Stiles an; dafür spricht nicht allein die ungelenke, steife Handhabung des Arbeitsmateriales, sondern auch die Unzahl von Vorzeichenlinien, die in Abb. 38, so weit dies möglich war, zur Anschauung gebracht sind. Besonders die Rückseite des Mädchens machte dem Maler die grösste Schwierigkeit. Das Bild ist mit feinsten Vorzeichenlinien beinahe ganz ausgefüllt. Die Beinlage des rechten Jünglings blieb im Entwurf unbeachtet. Änderungen fanden in der linken Gruppe statt, und zwar findet sich der Unterschenkel des Mädchens (Abb. 39) zuerst aufrechtgestellt, ferner wurden die Armbewegungen des Jünglings verschiedene Male geändert (Abb. 40). Sonderbarerweise findet sich in der Vorzeichnung ein über der Matratze liegendes, vorn herabgehendes faltenwerfendes Tuch angegeben, eine Sache, die mit dem festen unteren Bildabschlusse durchaus nicht in Uebereinstimmung zu bringen ist.

Die Hinterköpfe aller Figuren erhielten ursprünglich durch flache Firnispunkte eine Begrenzung, die späterhin durch die Einritzung ganz erheblich korrigiert wurde. (K. R.)

---

## TAFEL 72

## ERMORDUNG DES AIGISTHOS

## PELIKE IN WIEN[1])

Die Bilder der beiden Seiten dieses Gefässes gehören zusammen und machen ein Ganzes aus. Der Fall, dass ein Gefässmaler die zusammengehörigen Teile einer bildlichen Vorlage auf die durch besonderen ornamentalen Rahmen umschlossenen und ganz getrennten Bildfelder der zwei Seiten einer Vase verteilte, kommt nicht selten vor, gerade auch bei der hier vorliegenden Form der gedrückten schlauchartigen Amphora, der sog. Pelike.[2])

Es ist ein Bild von grossartiger Gewalt und Leidenschaft. Es ist ein Augenblick festgehalten; der Augenblick einer gewaltigen, ungeheuren Handlung. Keine Linie in diesem Bilde, kein Zug der Bewegung könnte entbehrt werden; und nichts ist nebensächlich hier; alles ist notwendig, ist Bedeutung; alles ist Spannung, alles Ausdruck.

Orest ist in den Palast des Vaters gedrungen und stösst den feigen Ägisth von dem Throne, den er sich angemasst. Das Bild zeigt *Orestes* ('Ορεστες) in mächtigem Ausschreiten; er hat den *Ägisth* (Αιγισθος) mit der Linken im Nacken gepackt und hat ihm mit dem Schwerte zwei Stösse in die Brust versetzt, aus denen das rote Blut strömt; zugleich reisst er ihn von dem Throne seines Vaters Agamemnon herab, an dessen Kante sich Ägisth vergeblich mit der Linken klammert; ebenso vergeblich sucht er mit der Rechten sich von dem starken Griffe des Orestes zu befreien, und noch vergeblicher ist die Bewegung seines rechten Beines, mit dem er im Stürzen einen Halt sucht, oder sich zu wehren, treten will; er ist im Fallen, im nächsten Augenblicke wird er am Boden liegen und das Auge für immer schliessen, das hier schon wie bei einem Sterbenden brechend gebildet ist; der Augapfel ist nach oben gedreht. An den Lidern dieser Figur sind die Wimpern angegeben. Der Thron ist in Vorderansicht dargestellt, im geometrischen Aufrisse, ohne dass der Versuch gewagt wäre, durch Schrägansicht ein verkürztes Bild des Ganzen zu geben. Der Thron ist mit Seiten- und Rücklehne ausgestattet.

Des Orestes Bewegung ist indes eine doppelte. Er wendet sich nach links um, der geöffnete Mund zeigt die gewaltige Erregung. Im nächsten Augenblicke wird er den sterbenden Ägisth fallen lassen und sich nach links zum Kampfe gegen den hier herandringenden neuen Gegner wenden. Es ist ein Weib, das mit weiten Schritten heraneilt; mit beiden Händen hat sie eine lange Doppelaxt gefasst: es

---

[1]) Im k. k. österreich. Museum für Kunst u. Industrie. *Masner*, Katalog, Nr. 333. Abg. Monum. d. Inst. VIII, 15, 1. Danach Wiener Vorlegebl. I, 1. *Robert*, Bild und Lied, S. 154. *Roschers* Lexikon d. Mythol. III, 971; vgl. II, 1241, 1. Vgl. ausserdem *Brunn* im Bull. d. Inst. 1865, 214. *Benndorf* Annali d. Inst. 1865, 212. *Brunn*, troische Miscellen IV (Sitzungsber. bayer. Akad. 1887), S. 264 ff. *Milani*, Museo ital. di ant. class. III, p. 249, 2. *Hartwig*, Meisterschalen, S. 191 f.

[2]) Z. B. *Milani*, studi e materiali III, p. 162, 163, Pelike strengen Stiles: a) Neoptolemos und Priamos, b) zwei zugehörige Troianer. — Ein viel häufigerer Fall ist es, wenn das Bild jederseits nur aus einer einzelnen nicht umrahmten Figur besteht; z. B. *Masner*, Katalog d. Vasen d. österr. Mus., Nr. 334. Pelike strengen Stiles: a) Triptholemos, b) die zugehörige Demeter.

ist die eigene Mutter, *Klytaimestra* (Κλυταιμεστρα), die mit diesem selben Mordinstrumente einst den Gatten erschlagen, die nun dem Buhlen zu Hilfe eilt, die den leiblichen Sohn mit der Waffe bedroht. Doch der treue Diener des Dahingegangenen, der alte *Talthybios* (Θαλθυβιος), der Herold des Agamemnon, hält die Rasende zurück; er packt ihren Arm und die Axt und hält beide fest. Das gebleichte Haar des Alten ist auf einfache Weise angedeutet. Er hat den jungen Orest hierher zur Burg des Vaters geleitet; er trägt den hohen Filzhut des Wanderers und Boten; dazu Chlamys und Chiton, ganz wie Hermes, sein göttlicher Patron. Klytaimestra ist im Hausgewande, dem blossen Chiton. Ihre ganze Bewegung, vor allem aber ihr Gesicht ist von einer ganz ungeheuren Kraft des Ausdrucks. Es ist fast unglaublich, mit welch einfachen Mitteln hier so Ausserordentliches geleistet ist: ein ganz einfacher und rasch hingeworfener Kontur — das ist alles —, und welche Fülle und Tiefe des Ausdrucks steckt darin!

Ein rechtes Gegenbild zu diesem gewaltigen Weibe bietet die zitternde und bebende Frauengestalt, die in die Mitte zwischen Orest und die Mutter gestellt ist. Sie heisst *Chrysothemis* (Κρυσοθεμις); das ist der Name der einen Tochter des Agamemnon in der alten epischen Poesie; bei Homer heissen die drei Töchter Agamemnons Chrysothemis, Laodike und Iphianassa. Das Mädchen ist ganz Zittern und Angst; es sieht die rasende Mutter mit dem Beile kommen und bebt vor dem, was folgen wird. Von irgend einem Eingreifen derselben in die Handlung — dass sie etwa den Bruder warnte und aufmerksam machte, wie man gemeint hat — ist nichts zu sehen. Wohl aber ist es eine wundervoll wirksame künstlerische Erfindung, dass dies tatlos zitternde Wesen als Kontrast zwischen die zwei von der gewaltigsten Leidenschaft erfassten und in höchst gespannter Aktion befindlichen Hauptpersonen gerückt ist.

Das Motiv, dass Klytaimestra auf den Sohn mit dem Beile losgeht, kommt in der uns erhaltenen literarischen Ueberlieferung der Sage nicht vor. Man hat deshalb vermutet, dass der Künstler es aus einer verlorenen Dichtung entlehnt habe. Robert glaubte es der verlorenen lyrischen Behandlung der Orestie von Stesichoros zuschreiben zu dürfen. Dagegen hat sich v. Wilamowitz gewendet und ein »delphisches«, aus dem Gedankenkreise der delphischen Priester des Apollon hervorgegangenes Epos des achten oder siebten Jahrhunderts rekonstruiert, in welchem jenes Motiv enthalten gewesen wäre.[1] Dies supponierte Epos soll die Tendenz gehabt haben, den Muttermord des Orestes als eine gerechte, von dem delphischen Gotte befohlene That erscheinen zu lassen; der Erbe hat »das Blut des Vaters unter allen Umständen zu rächen, einerlei, wer dabei fallen muß«. Dieser delphische Grundsatz soll in dem vermuteten Gedichte durch die Geschichte von Orestes exemplifiziert worden sein. Allein, passt denn das Motiv der beilschwingenden Klytaimestra wirklich in diesen Zusammenhang und zu dieser Tendenz? In der Nacherzählung des Gedichtes, die v. Wilamowitz versucht, heisst es, dass Orest den Ägisthos niederstiess; »allein Klytaimestra schwang das Beil wider den Sohn; Talthybios entwand es ihr, und Orestes erschlug sie trotz allen Bitten, dem Gotte getreu«. Wie passen die Bitten und das Beil zusammen? Und wenn die Tendenz war, zu zeigen, wie getreu Orest dem Gebote des Gottes ist,

[1]) *v. Wilamowitz*, Äschylos Orestie II, d. Opfer am Grabe (1896), S. 25 und 246 ff. Griech. Tragödien II (1900), S. 135 f.

wie sollte der Dichter dann auf das Beilmotiv kommen, das Orestes' Tat ja als etwas ganz anderes, als eine blosse Notwehr, nicht als den planmässigen Mord der Blutrache, sondern nur als einen zufälligen Totschlag erscheinen lassen musste? Da hätte ja der Dichter ganz gegen seine eigene Absicht gearbeitet.

Ist aber überhaupt die Voraussetzung, dass das Motiv unserer beilschwingenden Klytaimestra aus einer Dichtung entlehnt sei, notwendig oder auch nur wahrscheinlich? Sicher ist, dass das Motiv für die bildnerische Darstellung ganz eminent geeignet ist. Wir sehen dies an unserem Bilde, dessen Erfindung ohne Zweifel einem grossen Künstler angehört. Die Spannung in der Aktion ist eine ungeheure. Man denke sich das Motiv dagegen in dichterischer Schilderung; es wird alle die Kraft und Gewalt verlieren, mit der es im Bilde zu uns spricht. Eine Erzählung, wie Klytaimestra nach dem Beile greift, allein von Talthybios verhindert wird, etwas mit demselben auszurichten, muss notwendig matt wirken dem Bilde gegenüber. Letzteres packt uns, indem es im Stande ist, die höchst gespannte Aktion der verschiedenen Figuren uns gleichzeitig vor Augen zu führen. In der Erzählung muss das Beilergreifen nach dem Morde des Ägisthos kommen, und die etwaige Wirkung wird sofort verwischt durch den Bericht, dass die Aktion durch Talthybios doch vereitelt ward. Das Beilmotiv der Klytaimestra ist also kein dichterisch wirksames; der Dichter wird vielmehr statt durch eine solche Handlung durch Worte zu wirken suchen, die er den beiden Hauptfiguren Orest und Klytaimestra in den Mund legt und dadurch eine Wirkung erreichen, die dem bildenden Künstler ganz versagt ist.

Das Beilmotiv werden wir also als die Schöpfung eines bildenden Künstlers ansehen, und zwar jenes grossen Malers, dessen Bild unserer Vase zu Grunde liegt. Denn dass diese Darstellung der Orestie ebenso wenig wie etwa jene strengrotfigurigen Bilder der Iliupersis (Taf. 25 und 34) in der Vasenmalerei allein entstanden ist, scheint mir gewiss; hier müssen Werke der grossen Kunst zu Grunde liegen (vgl. I, S. 120, 182 ff.). Für die Freiheit der künstlerischen Erfindung fanden wir übrigens gerade auf jenen Iliupersis-Vasen eine nahe Analogie zu unserer beil-

Abb. 41 Vase in Berlin

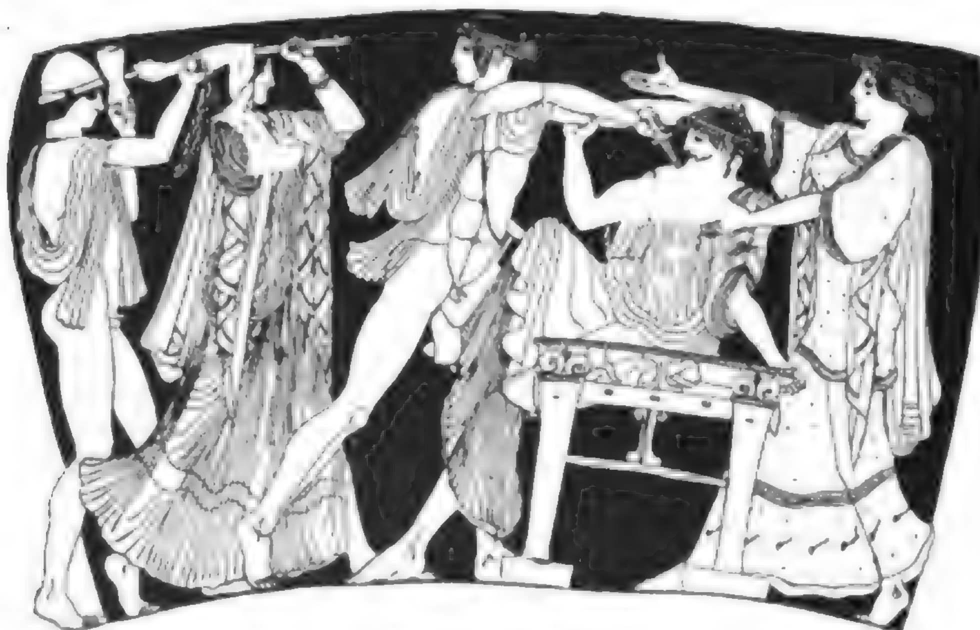


Abb. 42. Vase in Bologna

schwingenden Klytaimestra: jene troianische Frau, welche die Mörserkeule ergriffen hat und sie gegen einen der Griechen schwingt. Wie sehr hier die früheren Deutungen abgeirrt sind und wie hier nur eine künstlerische Erfindung eines grossen Meisters vorliegt, dessen Werk in den Vasen nachklingt, habe ich früher, Bd. I, S. 120 und 183 f. auseinandergesetzt.

Von dem Orestiegemälde, das unserer Vase zu Grunde liegt, können wir noch weitere Wirkung auf Vasen erkennen. Ein bekannter Berliner Stamnos (Abb. 41),[1]) der an das Ende des strengen Stiles gehört und, wenn wir unsere Pelike um ca. 500 datieren, etwa dreissig Jahre später, um ca. 470 angesetzt werden muss, benutzt noch dieselbe Vorlage, hat sie aber stark umgebildet und stark — verdorben. Der unentbehrliche Talthybios ist weggelassen, offenbar nur, weil er dem Maler in sein dekoratives, streng symmetrisch angelegtes Bildschema nicht passte. Orestes blickt nicht einmal um. Die Bewegungen haben alle Kraft verloren; es sind rein akademische banale Gesten geworden; so ist der Schwester Orests das triviale gewöhnliche Motiv klagender Frauen gegeben. Etwas besser ist ein anderes Gefäss (Abb. 42)[2]) aus der Certosa bei Bologna; hier ist wenigstens der Talthybios und ist das Umblicken des Orest gewahrt; aber auch hier sind die Bewegungen schematisch und kraftlos, die Köpfe ausdruckslos gegenüber unserer Wiener Pelike. Die Vase in Bologna ist noch etwas jünger als die Berliner und ist etwa um 470—460 zu datieren. Sie entbehrt der Inschriften.

Dagegen bieten die Inschriften der Berliner Vase etwas Interessantes: Die Schwester des Orestes heisst hier Elektra; die ältere Wiener Pelike nennt sie Chrysothemis. Hier scheint mir eine Bestätigung dafür zu liegen, dass nicht eine Dichtung, sondern eine grosse bildnerische Schöpfung die Quelle für unsere Vasen

[1]) In meinem Berliner Kataloge Nr. 2184, die Abbildung hier nach *Gerhard*, etrusk. u. kampan. Vasenbilder, 24.

[2]) *Zannoni*, la Certosa di Bologna, tav. 79.

ist. Denn wenn es eine Dichtung war, so musste der Name der Schwester feststehen. So aber nennt der Maler der älteren Vase die Schwester Chrysothemis und folgt damit der alten homerischen Tradition. Ihm war wahrscheinlich Elektra als Tochter des Agamemnon noch gar nicht geläufig. Bekanntlich ist Elektra, eine alte weit verbreitete Lichtgöttin, erst spät in die Orestessage verflochten und zu einer Tochter Agamemnons gemacht worden. Das älteste uns erhaltene Zeugnis dafür ist eben die Berliner Vase Abb. 41, die wir um 470 datierten.[1]) Da die ältere Wiener Vase sie noch nicht kennt, kann man vermuten, dass sie vielleicht erst in der Zwischenzeit, zwischen 500 und 470, etwa durch eine der äschyleischen Orestie vorangehende dramatische Bearbeitung der Sage in Athen als Agamemnons Tochter eingeführt ward. Die Denkmäler geben jedenfalls durchaus nicht, wie man gemeint hat, ein Fundament für die Annahme, dass Elektras Teilnahme an Orestes' That schon alter Poesie, Stesichoros oder dem supponierten alten »delphischen« Epos angehört habe.

Ein bedeutendes Gemälde also, dessen Künstler das Beilmotiv der Klytaimestra selbst erfunden hat, nicht die Illustration zu einer Dichtung, liegt unseren Vasenbildern[2]) zu Grunde. Ja die Wirkung jenes Gemäldes ist nicht allein bei den Vasenmalern, sondern bei Äschylos selbst noch fühlbar. Wie Klytaimestra von dem Diener gerufen wird, weil die Toten »die Lebendigen morden«, da verlangt sie, daß man ihr schnell das Mordbeil reiche (v. 889: δοίη τις ἀνδροκμῆτα πέλεκυν ὡς τάχος). Allein dies ist im folgenden sofort vergessen; niemand kümmert sich um den Befehl, und wie Klytaimestra nun dem Orestes gegenübertritt, da fällt es ihr nicht ein, das Beil zu schwingen, sondern sie entblösst ihren Busen und fleht den Sohn um Gnade mit Rücksicht auf die Mutterbrust.

Offenbar ist dem Äschylos das Motiv des Beilschwingens bei Klytaimestra bekannt, allein er kann es in seiner Dichtung nicht brauchen; gleichwohl erinnert er wenigstens einen Augenblick daran; ich vermute, dass ihm, der zur bildenden Kunst ein nahes Verhältnis hatte und sich oft von derselben anregen liess, eben jenes in Athen berühmte und populäre Gemälde vorschwebte, das Klytaimestra mit dem Beile auf Orestes eindringen liess. Die Macht des Kunstwerkes war so gross, dass auch Äschylos' Phantasie die Klytaimestra beim Morde des Ägisthos zunächst mit dem Beile einherschreitend sah.

Wir kehren zu der Wiener Vase zurück und betrachten den Stil der Zeichnung genauer. Die Ausführung des Details ist keine sehr sorgsame; doch, obwohl etwas rascher und flotter gearbeitet, bekundet sich die Vase doch deutlich und unverkennbar als das Werk eines bedeutenden Vasenmalers, den wir schon haben schätzen und lieben lernen, als das Werk des *Euthymides*, von dem Tafel 14 und 32 herrühren und dem wir soeben Tafel 71 absprechen mussten. Man vergleiche unsere Tafeln aufmerksam, und man wird in jedem Zuge die Beweise für diese Zuteilung

---

[1]) Das sog. melische Relief, Mon. d. Inst. VI, 57 (*Roschers* Lexikon I, 1238), ist etwas jünger und um 460 zu datieren; ihm kann recht wohl eine vor Äschylos' erhaltene Orestie fallende dramatische Bearbeitung zugrunde liegen.

[2]) Ausser den drei oben besprochenen Vasenbildern mit Ägisths Ermordung giebt es keines mehr von Belang. In dem Verzeichnisse der Vasen bei *Robert*, Bild u. Lied, S. 149 f., ist C zu streichen; vgl. über diese Schale des Kachrylion jetzt *Hartwig*, Meisterschalen, S. 29; mit Unrecht meint Hartwig noch die Deutung auf Ägisth aufrecht erhalten zu können; es ist offenbar etwas ganz anderes. — D bei *Robert* (Mon. d. Inst. V, 56) ist stark ergänzt; überdies nach *Brunn*, troische Miscellen IV, S. 265, rot aufgemalt und wohl etruskisch; die beilschwingende Klytaimestra ist auch hier erhalten; Talthybios fehlt

finden. Sehr mit Unrecht hat Hartwig unsere Pelike dem Phintias gegeben, während schon Masner den Stil des Euthymides richtig erkannt hatte. Welcher Gegensatz gegen die Manier jenes Meisters Phintias, wie wir sie soeben auf Tafel 71 kennen gelernt haben! Welche Breite und Grösse, welche Wucht und Kraft in unserem Euthymides gegenüber jenem subtilen oder kapriziösen Phintias!

Für Euthymides sind speziell charakteristisch und für die Zuteilung beweisend die Gewänder mit den welligen Säumen und welligen Falten, die von Phintias' Manier so total abweichen. Ferner ist ganz in Euthymides' Art die Zeichnung der Hände und Ohren und vor allem auch der ausdrucksvollen Gesichter. Wiederum sehen wir, dass die Profilführung bei Euthymides schon der des »Panaitios-Meisters« sehr nahe steht und mit ihr aufs engste zusammenhängt (vgl. Bd. I, S. 174; 110). Wie sehr ferner das rechte Bein des Orestes dem des Theseus auf Tafel 32 gleicht, ist ohne weiteres deutlich. Beim Orest wie beim Ägisth ist, wie sonst so gerne in Euthymides' Vasen, das eine Bein im Profil, das andere von vorne gezeichnet. Auch die Wimpern des Ägisthos kennen wir vom Theseus, Tafel 32.

Eine interessante Besonderheit unserer Vase ist der auf ihr erhaltene und auf der Tafel deutlich gemachte Abdruck eines Teiles der Malerei einer anderen gleichartigen Pelike, die im Brennofen an sie angestossen hatte. Dass die Vase in allzu naher Berührung mit einer anderen im Brennofen gestanden hatte, wodurch sie einen Dallen empfing, war schon von Masner erkannt worden; Reichhold hat dazu den Abdruck einer Vase bemerkt und aufs sorgfältigste reproduziert. Man sieht, dass das Bild von ganz demselben Stile, offenbar von derselben Hand gemalt war.

Wie es scheint, besitzen wir aber selbst noch eine der Peliken, die damals mit der unsrigen zusammen im Brennofen standen. Die Pelike in Florenz, Museo ital. di antich. class., vol. III, Taf. 4, (danach beistehende Abb. 44)[1]) die Theseustaten darstellt, ist in Form, Ornament und Stil so sehr unserer Wiener gleich, dass sie gewiss mit ihr zusammen entstanden und wohl auch zusammen gebrannt worden ist. Die Köpfe der attischen Mädchen des Minotaurosbildes stimmen ganz genau mit dem Mädchenkopfe des Abdruckes auf der Wiener Pelike überein.

Auf dem Boden der letzteren ist das hier Abb. 43 wiedergegebene Zeichen eines Händlers eingegraben. (A. F.)

[1]) *Milani*, p. 245 ff., erkannte mit Recht den Stil des Euthymides. Auf dem Skironbilde hat er die Inschrift hinter Theseus nicht richtig gelesen; er las νυγε und quälte sich vergebens, dies zu erklären; wie ich am Originale konstatiert habe, steht da καλε.

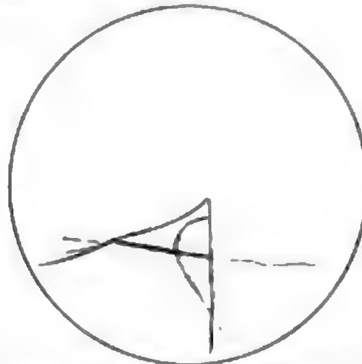


Abb. 43. Zeichen unter dem Fuße der Pelike in Wien

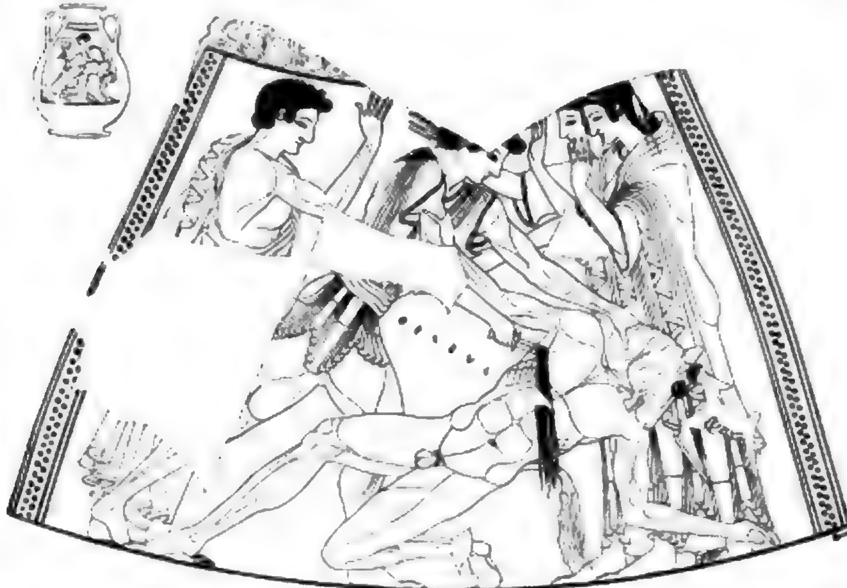


Abb 44. Pelike in Florenz

## Die Technik

Die ziemlich genaue Vorzeichnung erstreckt sich auch auf die verdeckten Figurenteile. Die Relieflinien sind kurz. Die Anstückelung der Faltenlinien verrät wenig Sorgfalt.

Ebenso macht sich bei den ausgestreckten Händen die primitivste Technik geltend, der Fingerabschluss besteht aus einem geraden Strichchen.

Sehr exakt sind dagegen die Muskeln eingetragen.

Die Vorzeichnung zeigt das linke Bein des Talthybios um 1 cm hinter dem ausgeführten Beine zurückstehend. Kopf- und Barthaare des Talthybios schillern in feinem hellroten Firnis.

Die seitlichen Ränder der Bilder weichen erheblich von der Senkrechten nach links ab. Der vorgesehene Raum für das Rückbild wurde von den Figuren nicht vollständig ausgefüllt und musste deshalb die rechte Seite der Einrahmung ein gutes Stück nach links geschoben werden.

Auf der Vorderseite der Vase zeigt sich eine 1 cm tiefe Dülle, ihr entgegengesetzt auf der Rückseite ein zarter Bildabdruck von einer andern Vase, die im Brennofen so unter unsere Vase zu liegen kam, wie es die Tafel andeutet. Dort wo beide Vasen fest aneinandergepresst waren, sind selbst Teile von Relieflinien an unserer Vase haften geblieben. Das Bild, das wir neben der Zeichnung der Form auf unserer Tafel geben, entspricht, von seiner helleren Tönung abgesehen, aufs genaueste dem Abdrucke. Die Tierfüsse zeigen deutliche Spaltung. (K. R.)

## TAFEL 73

## HERAKLES BEI BUSIRIS

## HYDRIA IN MÜNCHEN UND SCHALE DES EPIKTET IM BRITISH MUSEUM

Die Sage von Herakles bei dem ungastlichen Ägypterkönige Busiris ist uns schon von Taf. 51 bekannt; s. Text Bd. I, S. 257, über den Ursprung und die älteste erhaltene Darstellung der Sage.[1])

1. Auf der unteren Hälfte der Tafel ist eine ausgezeichnete Schale des British Museum wiedergegeben,[2]) die zu jener älteren Art von rotfigurigen Schalen gehört, von welcher wir in der von Chelis signierten auf Taf. 43 schon ein Beispiel kennen gelernt haben. Hier haben wir die Signatur des Töpfers sowohl wie des Malers: auf der einen Seite steht Πυθον ἐποιεσεν. Dies ist derselbe Töpfer und Atelierinhaber *Python*, bei dem der Maler Duris die beiden vorzüglichen Schalen gemalt hat, die wir auf Taf. 53 und 54 kennen gelernt haben (vgl. Text I, S. 267 f.). Auf der anderen Seite der Schale ist der Maler bezeichnet: 'Επικτετος ἐγραφσε[ν, der Maler *Epiktet*, ein Hauptmeister des älteren streng rotfigurigen Stiles.

Gewöhnlich sind die von Epiktet signierten Bilder nach älterer Art auf wenige Figuren beschränkt (so wie die Schale des Chelis, Taf. 43); selten, offenbar nur am Ende seiner Thätigkeit, giebt er grössere Kompositionen wie hier.

Der schwere breite Fuss der Schale, die Gestalt der Palmettenranken neben den Henkeln und die Einfassung des Innenbildes mit dem einfachen Thongrundrändchen sind Zeichen älteren Ursprungs der Schale. Allein der Fabrikant Python ist uns sonst nur von Schalen des Duris bekannt (vgl. I, S. 268). Wenn wir nun in dieser Schale des Epiktet, in verschiedenen Zügen, ein Abweichen von der sonstigen Art des Meisters und einen Zusammenhang mit der jüngeren vorgeschrittenen Schalenmalerei, ja geradezu einen Zusammenhang mit Duris gewahren, so wird man zu der Vermutung gedrängt, dass Epiktet hier unter dem Einflusse des Duris gestanden habe.

Abb. 45.
Von einer Schale des Duris in London

In der That ist die Komposition des Busiris-Bildes dieser Schale mit ihrer genauen Symmetrie ganz in der Art des Duris. Auch das Innenbild mit den zwei auf einer Grundlinie stehenden Figuren zeigt den Einfluss der jüngeren Schalenmalerei. Vor allem aber ist ein

[1]) Vgl. ferner meine Ausführungen in *Roschers* Lexikon I, 2233. und *Hartwig*, Meisterschalen, S. 53.

[2]) *Walters*, catalogue, vol. III, E. 38. Aus *Vulci*. Schlecht abg. *Micali*, storia, Taf. 90, 1; *Murray*, designs from greek vases Nr. 23, pag. 8, fig. 2. Vgl. *Hartwig*, Meisterschalen, S. 51. *Klein*, Meistersign.[2] S. 103. *Walters*, hist. of anc. pottery I, p. 423.

sehr merkwürdiger und auffallender Zug offenbar von Duris entlehnt: das ist der in der Symposionscene am rechten Ende in Rückansicht auf der Kline liegend gezeichnete Mann mit der Schale in der Hand. Er kommt genau so mehrmals auf Werken des Duris vor (Abb. 45).[1] Entweder hat Duris hier den Epiktet, oder dieser jenen kopiert. Das erstere ist aber sehr unwahrscheinlich. Dieser kühne Versuch, eine Figur in stärkster Verkürzung zu zeichnen, passt gar nicht in die Malerei des Epiktet, die sonst jede Verkürzung meidet; die Figur wirkt bei Epiktet ganz fremdartig, wie ein Anachronismus.

Hat Epiktet aber hier den vorgeschrittenen jugendlichen Genossen im Atelier des Python, den Duris kopiert, wie es allen Anschein hat, so gewinnen wir hierdurch wieder einen neuen merkwürdigen Beweis für das Nebeneinanderbestehen von weit vorgeschrittenen und zurückgebliebenen Elementen in der Kunst, eine Thatsache, die in einer so gewaltig und rasch aufstrebenden Zeit wie diese durchaus nicht befremdet, ja nur natürlich ist.

Die Thatsache der Beeinflussung des Epiktet durch Duris ist auch ein Beweis dafür, wie nahe sich die Vertreter der verschiedenen Etappen des strengrotfigurigen Stiles berühren, und wie rasch die Entwicklung vor sich ging. Wenn auch Epiktet alt und Duris jung gewesen sein wird, als sie sich berührten, so kann doch die zwischen den Höhepunkten ihrer Thätigkeit liegende Zeit keine sehr lange gewesen sein.

Epiktet ist übrigens trotz dieser Beeinflussung durch den jüngeren Meister in seinem Wesen ganz archaisch geblieben. Dies zeigt auch diese Schale. Die Bewegungen der fliehenden Äthiopen und auch die des tanzenden Mädchens im Innenbilde, auch der Geschmack in der faltenlosen knappen Tracht desselben sind durchaus archaisch. Man beachte auch die Hände, die nach archaischer Weise fast nur gerade ausgestreckte oder zur Faust geballte Finger zeigen. Auf das Detail der Muskulatur pflegt sich Epiktet gar nicht einzulassen; auf diesem Bilde sind indes wenigstens die Beine des Herakles und des Oinochoos mit reichlicher Innenzeichnung versehen, auch dies wohl unter dem Einflusse des Duris.

Die Vorzüge des Epiktet, die auch diese Schale in hohem Masse bietet, bestehen in archaischer Zierlichkeit und grosser Sauberkeit der Zeichnung.

Die Scene bei Busiris spielt vor dem Altare, an dem Herakles geopfert werden sollte. Der Held hat einen der Ägypter am Halse gepackt, würgt ihn und haut nach ihm, der schon aus zwei Wunden blutet, mit der Keule; es wird der König Busiris selbst gemeint sein. Nach rechts und links fliehen je zwei Ägypter mit Geräten des Opfers; der eine hält die Kanne zur Spende, der andere das Opfermesser; den Opferkorb hat er fallen lassen; der dritte ist der Flötenbläser; er hat die Binde vor dem Mund, und das Flötenfutteral hängt an seiner linken Schulter; die Flöten selbst hat er fallen gelassen oder sie sind in einer seiner Hände gedacht. Der vierte ist der Kitharaspieler; er hat sein Instrument zu Boden fallen lassen. Die Ägypter haben, alle der wirklichen ägyptischen Priestertracht ungefähr entsprechend, einen Linnenchiton und rasierte Schädel. Die Köpfe sind ganz vortrefflich charakterisiert, und der ägyptische Typus ist wirklich, namentlich bei dem, der die Kanne trägt, recht gut getroffen.

---

[1]) Zweimal auf der Londoner Schale, *Brit. Mus.* E. 49, Wiener Vorlegebl. VI, 10; danach oben Abb. 45. *Hartwig*, Meisterschalen, S. 605 f. — Auf der zweifellos von Duris herrührenden Schale mit dem Lieblingsnamen *Hippodamas*, *Hartwig*, Meisterschalen Taf. 67, 4; S. 608.

Eine dieser epiktetischen gleichzeitige, leider nur sehr fragmentierte Schale in Berlin[1]) stellt denselben Gegenstand sehr ähnlich dar; allein sie rührt von einem jugendlicheren und nicht im Archaischen befangenen Meister her. Die Bewegungen sind ganz anders frisch und lebendig; besonders interessant ist das kühne, aber kraftvolle Motiv des rechten Armes des Herakles, der das Gesicht so überschneidet, dass dasselbe ganz verdeckt wird. Die Ägypter haben hier einen mehr derben und skurrilen Gesichtstypus.

Das Bild der anderen Seite, ein Gelage, und das reizende Tanzidyll des Innenbildes bedürfen keiner besonderen Erläuterung.

2. Die auf dem oberen Teile der Tafel abgebildete Hydria in München[2]) gehört schon dem späteren strengen Stile an und ist sehr flott und flüchtig gezeichnet. Der Typus der Hydria ist derselbe wie der des Brüsseler Gefässes auf Taf. 71 (vgl. Abb. 33 und 37).

Herakles hat auch hier den einen Ägypter am Halse gepackt und würgt ihn; statt der Keule bedient er sich hier des Schwertes. Der Ägypter blutet schon aus drei Wunden. Auf dem rechten Arme hielt er den Opferkorb, der ihm eben entgleitet. Der Opferkorb hat hier wie auf dem anderen Bilde die Form mit hornartig emporstehenden Spitzen, die auf uralte Tradition zurückgeht. Die Form ist in der kretisch-mykenischen Kultur zu Hause; vgl. meine Antike Gemmen, Bd. III, S. 45. Der rechts entfliehende Ägypter hat ein Bündel Stäbe, eine dicke Fackel, die zum Opfer dienen sollte, in der Linken; der andere Fliehende hält eine Hydria. Ein vierter ist zu Boden gefallen; sein Kopf ist, um ihn ins Profil zu bringen, stark verdreht. Auch hier haben die Ägypter ein hemdartiges Gewand, das aber faltenlos gegeben, also von dickem Stoffe gedacht ist. Die Köpfe sind rasiert. Für die Gesichter hat nicht der ägyptische, sondern der Negertypus als Grundlage gedient. Auch der scheibenförmige Ohrschmuck ist ganz unägyptisch. (A. F.)

## DIE TECHNIK

Das obere Bild fällt gegen das untere sehr ab. Fast alle Relieflinien haben unkorrekten Ansatz. Auch die wenigen Muskeln sind kraftlos und oberflächlich aufgemalt. Im andern Bilde zeigt sich dagegen eine technische Leistung allerersten Ranges. Mit grösstem Bedacht ist jeder Reliefstrich bis zum Ornament herab ohne jedwede Korrektur peinlich genau zur Ausführung gebracht. Auch der helle Firnis kam in feinsten Linien zur Verwendung. Nur die Lippen der Ägypter haben Reliefkontur. Die Haargrenzen wurden zuerst getüpfelt und dann geritzt. Die Oberfläche der Vase erscheint in der Farbe von tadelloser Gleichheit. (K. R.)

[1]) *Hartwig*, Meisterschalen, Taf. 4. Ich habe sie aus Sammlung *van Branteghem* für Berlin erworben und Archäol. Anzeiger 1893, S. 89, 35, besprochen. Die Rückführung auf Kachrylion, die Hartwig versucht, ist ganz unwahrscheinlich. Dass die eine Inschrift von Hartwig falsch gelesen und auf Epidromos bezogen worden ist, während sie Λέαγ.ς also Λέαγρος heisst, habe ich in Berl. Philol. Wochenschr. 1894, S. 144, bemerkt.

[2]) *Jahn*, Nr. 342. Abg. *Micali*, storia Taf. 90, 2.

## TAFEL 74

## KANTHAROS DES DURIS IN BRÜSSEL

## BECHER DES BRITISH MUSEUM

1. Der **Kantharos des Duris** im Brüsseler Musée du Cinquantenaire[1]) ist wohl das feinste und auf das subtilste vollendete Werk, das wir von Duris noch besitzen. Der Reiz dieses entzückenden Stückes kann freilich in allen seinen Feinheiten nur im Originale genossen werden; denn keine Nachbildung ist im stande, sie ganz vollständig wiederzugeben.

Die Form ist nicht die Trinkschale, die Duris sonst so gerne wählte, sondern ein tiefer zweihenkliger Becher von ausserordentlichem Geschmacke in dem schönen Schwunge der Henkel wie des Bauches und in den Proportionen des Ganzen.

Duris nennt sich hier nicht nur wie sonst als Maler, sondern auch als Töpfer und Fabrikant. Er hat das Gefäss also nach eigener Angabe und für eigene Rechnung drehen lassen. Neben der Inschrift Δορις ἐγραφσεν, die auf der Hauptseite links neben Herakles steht, befindet sich, durch Interpunktion von zwei Punkten getrennt, die zweite Inschrift Δορις ἐποιεσεν. Die andere Seite des Gefässes hat Duris benutzt, seinen Liebling *Chairestratos* zu feiern (Χαιρεστρατος καλος), denselben, den die beiden Wiener Schalen Taf. 53 und 54 nennen, die Duris für den Töpfer Python bemalte, denselben, der auch auf den von Duris für den Töpfer Kleophrades gemalten Schalen neben Panaitios erscheint (vgl. I, S. 268). Der Brüsseler Kantharos ist von diesen Schalen am meisten die auf Taf. 54 wiedergegebene mit dem Waffenstreite verwandt, wo besonders in den Köpfen eine ähnliche subtile Feinheit erreicht ist, wie hier.

Über die dargestellte Sage, den Kampf des Herakles gegen das Heer der Amazonen vor Themiskyra haben wir schon oben bei Gelegenheit von Taf. 61 näher gesprochen (S. 5 f.). Die eine Seite unseres Kantharos stellt nur *Herakles* im Kampfe mit den Amazonen dar, die ihn von beiden Seiten umringen und bedrohen. Auch auf der anderen Seite der Vase kämpft ein einzelner gegen vier Amazonen; es ist zweifellos der Held *Telamon*, der Freund, mit dem Herakles vor Themiskyra gezogen war (vgl. S. 5 f.). Die beiden sind im wesentlichen in dem gleichen Motive dargestellt: Beide geben, nach links ausschreitend, einer rücklings niederstürzenden Amazone den Todesstoss. Von dem traditionellen archaischen Schema, bei dem Herakles immer nach rechts gewendet ist (vgl. in Roschers Lexikon I, 2202 f.) weicht dies durchaus ab; es ist ein sehr kraftvoll lebendiges Motiv; bei Herakles ist es entschieden besser zum Ausdruck gekommen als bei Telamon. Herakles hat die übliche archaische Ausrüstung mit Chiton und Fell; an der linken Seite hängt der skythische Köcher, den Bogen hält die Linke. Das

[1]) Bisher nur ganz schlecht abgebildet, Memorie dell' Instituto II, Taf. 11. Danach Wiener Vorlegebl. VII, 4. Eine photographische Gesamtansicht bei *Pottier*, Douris, Fig. 1. Vgl. *Klein*, Meistersignaturen[2], S. 160. *Hartwig*, Meisterschalen, S. 215. *Pottier*, Douris, p. 15 79.

Löwenfell ist ausserordentlich fein mit gelblichbraunem, verdünntem Firnis bemalt; am Maule sind die Zähne aufs sorgfältigste angegeben und von den Haaren des Helden getrennt. Seine Gegnerin ist noch im Begriffe das Schwert zu ziehen. Wie alle ihre Genossinnen trägt sie den skythischen Köcher an der linken Seite und den Helm auf dem Kopfe. An diesem ist wie bei sämtlichen anderen Helmen dieser Vase der Stirnteil in Nachahmung von gelocktem Haare gebildet; der Teil ist natürlich in getriebenem Metall gedacht. Daran setzt ein ganz kurzer, unten gerade abschliessender, die Gegend der Nasenwurzel und der unteren Stirne schützender Teil an; es ist ein verkürztes Prorrhinidion von einer sonst nicht üblichen Form. Dies Detail ist an allen Figuren mit grösster Sauberkeit und Genauigkeit ausgeführt.

Über das Motiv des Rückwärtsfallens, das die beiden Amazonen darbieten, und die Beliebtheit des Motives gerade bei Duris und seinem Kreise verweise ich auf meine Ausführungen in dem Werke über Ägina, *das Heiligtum der Aphaia*, S. 343 ff.

Die Helden werden von beiden Seiten von Feinden umdrängt, wodurch die Überzahl des Amazonenheeres recht deutlich gemacht wird. Schwert und Lanze sind die Hauptwaffen der Amazonen; auch führen vier von ihnen den grossen Rundschild. Die alte Tradition, welche die Amazonen genau wie griechische Hopliten ausrüstet, ist darin noch lebendig. Dahin gehört auch, dass eine den Panzer trägt. Allein die von Osten gekommene jüngere Auffassung macht sich darin bemerklich, dass alle den skythischen Goryt tragen; zwei halten auch den Bogen in der Linken, und eine schiesst den Bogen knieend ab. Eine trägt auch die Streitaxt der Nordvölker.

Die Komposition ist auf beiden Bildern, wie wir es bei Duris gewohnt sind, streng symmetrisch angeordnet. Einerseits bildet Herakles die Mitte; zu seinen Seiten entsprechen sich die niedersinkende und die knieende Amazone in völlig gleicher Figurenhöhe; dann folgen, wiederum symmetrisch das Bild abschliessend, die zwei heranstürmenden Amazonen mit den Schilden. Auf der anderen Seite bildet die stürzende Amazone mit ihrem kühnen Motive, deren Schildarm nach hinten fällt, die Mitte des Bildes, zu dessen Seiten sich eine vorstürmende Amazone und Telamon entsprechen. Als Abschluss dienen die zwei Amazonen, die den Bogen in der Linken halten.

Die Bewegungen sind von grösster Frische und Lebendigkeit. Die Figuren sind ausserordentlich schlank und haben kleine Köpfe im Streben nach höchster Eleganz. In den Profilen ist das hohe Untergesicht besonders stark hervorgehoben. An den Augen ist die Iris durchweg aufs sorgfältigste als feine Kreislinie gegeben.

Ausserordentlich fein sind auch die Linnenchitone, welche die sämtlichen Figuren tragen, wiedergegeben. Der Teil über der Gürtung, der nach archaischer Weise nicht Falten, sondern nur Stoffcharakteristik zeigt — die Plastik giebt hier parallele Wellenlinien — ist in verdünntem Firnis mit dem Pinsel gegeben, die fallenden Falten von der Hüfte abwärts mit Relieflinien. An den letzteren beachte man die feingefühlten Biegungen und Schwingungen, die sich von der gewöhnlichen geradlinigen Manier äusserst vorteilhaft unterscheiden.

Am Telamon ist noch eine Einzelheit zu beachten: der die Muskulatur ausprägende Panzer mit den zwei Reihen Lederstreifen am unteren Rande. Es ist der Typus, der sonst erst im Stile der polygnotischen Epoche gewöhnlicher wird (vgl. Bd. I, S. 128 ff.), in vereinzelten Fällen aber auch schon im strengen Stile auftritt (vgl. *Ägina, d. Heiligtum d. Aphaia*, S. 236 Anm.).

2. Der einhenklige *Becher des British Museum* auf dem unteren Teile der Tafel stellt eine Kampfscene dar (die ganze Form des Bechers gibt Abb. 46).[1]) Ein im Rücken verwundeter fliehender Krieger ist zu Boden gestürzt und fasst mit der Rechten nach einem Steine[2]), da er seine Waffen verloren und ihm nur noch Helm und Schild blieben. Er wird verfolgt von einem im Laufschritt hinter ihm hereilenden Krieger, dessen Füsse den Boden gar nicht berühren; er wird jenem mit der Lanze den Todesstoss geben. Indes wird er mit Pfeilen beschossen von einem Bogenschützen,[3]) der nackt, doch mit skythischer Mütze, Goryt und Pantherfell ausgerüstet, seinen Bogen auf den Heraneilenden zum zweiten Male abzuschiessen im Begriffe ist; ein Pfeil fliegt bereits in der Luft. Links steht ναιχι, oben καλος, rechts ὀπ]αις, also καλὸς ὁ παῖς ναιχί, »schön ist der Knabe wahrhaftig!«

Das Bild ist sehr frisch und lebendig und in den Motiven originell; die Ausführung ist nicht sehr sorgfältig, aber die Zeichnung von grosser Sicherheit.

Nahe verwandt ist das Bild einer Schale mit dem Lieblingsnamen Athenodotos bei Hartwig, Meisterschalen, Tafel 12, vgl. S. 115 ff.[4]) Hier erscheint dasselbe Motiv des im Fliehen Stürzenden, der im Rücken verwundet ist und von einem Verfolger mit dem Todesstosse bedroht wird; allein es ist noch nicht so gut gezeichnet; die Linke mit dem Schilde ist verdreht gebildet, da der Maler den Schild noch nicht in Verkürzung zeichnen konnte; auch das Motiv des rechten Armes ist dort viel weniger geschickt. (A. F.)

1) *British Museum. Walters*, catal. III, E. 808. Aus Vulci, Sammlung Canino.

2) Vgl. über das Motiv *Ägina, d. Heiligtum der Aphaia* S. 311.

3) Im Katalog des *British Museum* fälschlich als Amazone bezeichnet!

4) *Hartwig*, der dem Euphronios-Phantom ja noch reichliche Opfer dargebracht hat, rechnet die Schale ganz willkürlicherweise zu Euphronios' Werken.

Abb. 46. Form des Bechers im British Museum

## TAFEL 75/76

## KRATER MIT AMAZONENSCHLACHT IN BOLOGNA

Auf Taf. 26—28 haben wir ein grosses Bild einer Amazonenschlacht kennen gelernt, das wir einem Kreise von Vasenbildern einreihen konnten, die alle den Einfluss der polygnotischen Malerei bekunden. Auf Taf. 6 sahen wir eine grossartige, aus vier Figuren bestehende Einzelgruppe aus einer Amazonenschlacht und führten auch dieses Bild auf den polygnotischen Kreis zurück. Doch indem wir die künstlerische Individualität der Maler beider Vasen in Vergleich zogen, fanden wir einen grossen Unterschied; »während dort (auf der Schale Taf. 6) alle Bewegungen und Gebärden aus echter Leidenschaft und tiefer Empfindung geschaffen sind, machen die Helden und Amazonen hier (auf der Vase von Ruvo, Taf. 26—28) fast den Eindruck, als ob sie ein Theatergefecht aufführten mit eingelernten Bewegungen« (Bd. I, S. 126).

Taf. 75/76, der Krater in Bologna,[1]) giebt uns nun ein grosses Amazonen-Schlachtbild ganz in der Weise des Meisters von Taf. 6, ein grossartiges Bild, kühn in der Zeichnung, gewaltig im Ausdruck, wuchtig, voll echter Leidenschaft. Die Ruveser Vase, Taf. 26—28, ist ein gar zahmes Produkt dagegen, ein wohlgezogenes schulmeisterliches Bild. Ein guter Kenner griechischer Vasen meinte einmal, es müsse diese Vase wohl von einer Dame gezeichnet sein. Auf Taf. 6 und Taf. 75/76 tritt uns der kraftvollste, bedeutendste aller seiner vasenmalenden Zeitgenossen entgegen.

Denn dass die Schale Taf. 6, und der Bologneser Krater auf denselben Meister zurückgehen, zweifle ich nicht. Seine starke Individualität scheint mir unverkennbar. Allerdings ist die Schale ein etwas früheres Werk des Künstlers. Die Zeichnung des Auges ist dort noch ein wenig altertümlicher und der Chitonrand der Amazone bewahrt dort noch einen kleinen Rest der archaischen Fältelung; am Bologneser Krater findet sich nur jene freiere Chitonzeichnung, die auf der Schale an dem Krieger links erscheint. Auch ist die Schale etwas sorgfältiger und detaillierter in der Durchführung des einzelnen als der Krater, dessen Zeichnung noch etwas flotter, freier und rascher entworfen ist. Man sieht die Fortschritte des Meisters. Der Rest von eckiger Härte, welcher dem Schalenbilde noch anhaftet, ist hier völlig geschwunden. Ausser der reinen Vorderansicht des Gesichtes, die

---

[1]) Gefunden 1896 bei Bologna vor dem Thore Sant' Isaia in dem früher De Luca, jetzt Aureli heissenden Grundstück. Das Gefäss diente als Knochenbehälter. Es ist aus vielen Stücken zusammengesetzt. Abgebildet und besprochen von *Giuseppe Pellegrini* in den Atti e Memorie della R. deputazione i storia patria per la Romagna, 3. serie, vol. XXI, 1903, tav. I. — Die Zeichnung ist an den Fugen der Bruchstücke vielfach beschädigt. Die Reliefflinien sind sehr dünn und fein im Verhältnisse zur Grösse der Figuren. — Das aufgemalte Rot der Schwertbänder ist sehr dunkel, mehr braunrot. Eine ziemlich starke »Lasur« von weichroter Farbe bedeckt das Ganze.

er auch schon auf der Schale anwendet, giebt er hier schon mit grossem Geschicke die Dreiviertelansicht. Und auch die Verkürzungen in der Haltung und Bewegung der Figuren sind hier reichlicher und richtiger. Die meisten Gestalten sind hier mit viel mehr Tiefenentwicklung angelegt als dort. Besonders kühn und neu ist hier das Motiv des vor die Vorderansicht der Figur heraustretenden, gehobenen gebeugten Armes mit dem stark verkürzten Oberarme (zweite Figur von links). Ich erinnere mich in der ganzen Vasenmalerei keiner mit solcher Tiefenwirkung entworfenen und kühn gezeichneten Figur wie dieser. Ähnlich ist die Amazone im Hintergrunde der Gruppe rechts. Die Zeichnung der verkürzten Schilde mit ihrem Detail, die Helme, Panzer, die Haarlocken, und endlich das lebendig gezeichnete Pferd, dessen Kopf aber auch nicht mehr im Profil, sondern in Schrägansicht gegeben ist, all dies bekundet die Hand unseres Meisters.

Ich habe in einer früheren Studie (zu Taf. 56, Bd. I, S. 283 ff.) die Entwicklung dieses bedeutenden Malers aus seinen Werken zu rekonstruieren versucht. Wir verfolgten ihn aus dem Atelier des Euphronios, in dem seine frühesten Arbeiten entstanden, in der Epoche um 470, bis auf die Höhe, welche die beiden Münchner Schalen, Taf. 6 und 55, bezeichnen, die wir ca. 460 datierten. Wir können ihn jetzt mit Hilfe des Bologneser Kraters noch etwas weiter verfolgen und die rasche Entwicklung bewundern, die dieser Meister nahm.

Auch die Fähigkeit, einen seelisch vertieften Ausdruck zu geben, die wir an den Münchner Schalen, Taf. 6 und 55, zuerst auftreten sahen, zeigt sich in dem Bologneser Krater noch verstärkt. Die frische Kampfeslust in dem Profil der Amazone zu äusserst rechts auf der Tafel kontrastiert sehr mit dem Ernst der bedrohten Reiterin oder dem Schmerze der Sterbenden.

Die Amazonomachie des Ruveser Kraters, Taf. 26—28, ist, wie wir Bd. I, S. 124, sahen, ein Glied in einer Reihe von Vasenbildern, die mit der polygnotischen Wandmalerei zusammenhängen. Dasselbe ist ohne Zweifel auch mit unserem Bilde der Fall, ebenso wie wir es auch zu Taf. 6 schon vermutet haben. Allein welcher Gegensatz in der Auffassung, in den Motiven und der Ausführung zwischen jenem Ruveser und diesem Bologneser Krater. Wir sehen daraus, wie stark doch auch innerhalb der Vasenmalerei die Individualitäten sind, und wie vorsichtig man sein muss mit Rückschlüssen aus den erhaltenen Vasen auf die verlorenen Wandgemälde.

Allein der Maler des Bologneser Kraters, den wir den »Meister der Penthesilea-Schale« nennen (Bd. I, S. 283) ist so ausserordentlich viel bedeutender als seine Arbeitsgenossen, und er scheint wirklich in einem näheren Verhältnisse zu der grossen Kunst gestanden zu haben als die anderen (Bd. I, S. 32 und S. 282), so dass wir natürlich geneigt sind, uns Polygnot oder Mikon lieber nach diesem als nach irgend einem anderen Vasenmaler vorzustellen.

Ein besonderer Zug unseres Meisters ist, dass er neben Leidenschaft und Grösse der Auffassung auch einen stark realen Sinn besitzt. Kein anderer Maler giebt so viel nicht konventionell dekoratives, sondern echt realistisches Detail wie dieser. Tracht und Rüstungen der Helden werden uns hier ganz anders lebendig als irgend sonst. Doch dies zu betrachten, müssen wir einmal die einzelnen Gruppen durchgehen.

Das Bild läuft um den ganzen Krater um. Die Anordnung auf der Tafel beginnt links mit einer dreifigurigen Gruppe. In der Mitte die schon vorhin hervorgehobene prachtvolle Figur der Amazone mit dem gehobenen Arme. Das Schwert der Rechten wird hier sogar in Verkürzung nicht von der Breitseite, sondern von der Schneide

gesehen. Der Helm ist von einem mir sonst auf gleichzeitigen Vasenbildern nicht, wohl aber in erhaltenen Originalen aus Griechenland bekannten eigentümlichen Typus mit grossen unbeweglichen Backenklappen, Nackenschirm, aber ohne Nasenschirm. Ich habe ein Beispiel dieses Typus aus Olympia in Olympia, Bd. IV, No. 1030, veröffentlicht und mehrere andere ähnliche im Texte dazu, S. 171 f., erwähnt (vgl. auch Arch. Anzeiger 1905, S. 18, Fig. 5, L. 31, 33). Der Maler hat selbst die Stifte am Rande, die das Futter halten, nicht versäumt anzugeben. Den Busch aber in richtiger Schrägansicht zu zeichnen, ging doch über sein Vermögen; er gab ihn in Breitansicht. Am Armbügel im Schildinnern sind Sphinxe angebracht; sie sind nach rotfiguriger Art ausgespart, auf dem Schilde des Gegners in flüchtiger schwarzer Silhouette aufgemalt. Der Gegner trägt einen schmalen Mantel um den Panzer herumgeschlungen. Rechts eine bogenschiessende Amazone in der skythisch-persischen Tracht.

Es folgt die Gruppe eines bärtigen Griechen, der einer Amazone mit dem Schwerte den Todesstoss in die Brust versetzt. Diese, in der skythisch-persischen Tracht, den Goryt, der mit Greifen verziert ist, an der Seite, hält den Bogen in der Linken und in der erhobenen Rechten eine Waffe, deren Ende nicht sichtbar ist; es kann wohl nur eine Streitaxt gemeint sein. Es ist nur Flüchtigkeit der Ausführung, wenn die Kopfbedeckung in den Rock überzugehen scheint. Ihre beiden Kniee ruhen nicht auf der Grundlinie auf, auf welcher die übrigen Figuren aufstehen; hier ist der Raum nach hinten vertieft gedacht. Es ist dies ebenso wie bei den drei Knieenden des Ruveser Kraters, vgl. Bd. I, S. 127. Ihr Gegner tritt mit seinem linken auf ihren rechten Fuss und stösst der Amazone das Schwert tief in die Brust. Er trägt ein schmales Mäntelchen, das er umgeschlungen hat wie jener erste Krieger. Darunter ist er nur mit einem Lendenschurze bekleidet, der aus dickem Stoffe, wohl Leder gedacht ist und oben einen breiten verzierten Saum hat. Es ist eines der auf dieser Klasse »polygnotischer« Vasen neu auftretenden Kostümstücke; es erscheint z. B. Journ. of hell. stud. 1904, pl. 8, bei Theseus, der gegen eine Amazone kämpft.

Der erste Herausgeber, Pellegrini, hat gemeint, diese Gruppe, ebenso wie ich dies bei der Gruppe der Schale Taf. 6, glaubte, als Achill und Penthesilea deuten zu dürfen. Allein hier sprechen schwere Bedenken dagegen. Die Gruppe ist keineswegs die wichtigste, und die Amazone durch nichts als Königin gekennzeichnet. Es ist nur eine Gruppe unter anderen. Allein selbst für Taf. 6 bin ich an der Deutung auf Penthesilea schwankend geworden. Vor allem geht es nicht wohl an, sich auf einem Vasenbilde dieser Zeit den Achilleus noch bärtig zu denken, indem die archaische bärtige Bildung des Helden schon in der vorangegangenen Stufe des strengen Stiles im Verschwinden ist. Ferner zeigen die sicheren Darstellungen von Achill und Penthesilea nicht, wie er sie tötet, sondern wie er die Getötete hält und schützt; so schon in dem Bilde des Panainos am Throne des olympischen Zeus; doch war der Typus wohl älter (Bd. I, S. 33). Endlich ist das Motiv der Schale Taf. 6, wie die sterbende Amazone den Feind flehend anblickt, zwar wunderbar ausdrucksvoll und tief empfunden; allein was wir unter der Voraussetzung der Deutung auf Penthesilea hineingesehen haben, die Wandlung im Gemüte des die Amazone tötenden Helden, liegt durchaus nicht notwendig darin. Die analoge Gruppe des Bologneser Kraters enthält sicher nichts davon. Wir haben in diesen Bildern also nur Scenen einer grossen Amazonenschlacht zu sehen, ohne Zweifel

der Schlacht der Athener unter Theseus; denn zur Zeit der Entstehung dieser Vasen war nur diese mehr populär in Athen. Dass auf dem Bologneser Krater Theseus selbst nirgends zu erkennen ist, macht dagegen nichts aus; noch weniger sind jedenfalls Achill oder Herakles zu erkennen.

Es folgt die Gruppe einer berittenen Amazone, gegen die ein bärtiger Athener kämpft, der nackt und am Bauche behaart ist. Er stösst die Lanze mit der Rechten gegen die Amazone; der Arm überschneidet den Körper. Dies Motiv ist weniger schön als das gewöhnliche, wo der seitwärts gehobene Arm sich vom Grunde abhebt; allein es ist wahrer und drückt das Zustossen viel besser aus. Ähnlich, nur weniger energisch im Ausdruck, erscheint es bei dem Krieger im Petasos auf Taf. 28 rechts. Auf dem Schilde innen sind flüchtige Sphinxe, auf der Helmklappe ein Satyr mit Trinkhorn, auf dem Helme Delphine gemalt. Die Amazone wird getroffen von dem Stosse der Lanze, fasst aber mit der Hand in den Lanzenschaft, um dessen Vordringen aufzuhalten. Ihr Oberkörper sinkt von der Wucht des Stosses zurück; sie hat beide Beine auf einer Seite des Rosses, jeden Augenblick bereit abzuspringen. Die Linke hält den Bogen. Den Kopf bedeckt die weiche skythisch-persische Mütze; auch trägt sie Hosen, dazu jedoch den griechischen Panzer. Den Raum unter dem Pferde füllte der Maler mit einer Amazonenmütze, die er hier am Boden liegend denkt.[1])

Die nächste Gruppe zeigt einen bärtigen Athener in voller Rüstung, der eine schöne gepanzerte Amazone mit der Lanze stösst.[2]) Sein Schild ist mit dem langen Tuche ausgestattet, über das vgl. Bd. I, Seite 133. Die Amazone weicht dem Stosse aus und schwingt das Schwert zur Abwehr. Wie die erste Amazone links ist sie ganz in griechischer Hoplitenrüstung; auch trägt sie den Rundschild, den ihre Linke aber schon sinken lässt.

Die letzte Gruppe besteht aus vier Figuren, zwei Griechen und zwei Amazonen, beide mit Streitäxten, persischen Mützen, Hosen und Ärmelrock; darüber trägt die eine den Panzer, dessen Brustplatte mit einem Bilde des Eros geschmückt ist. Der eine Athener ist ins Knie gesunken; die Amazone will ihm den Schild wegreissen. Der andere, in Rückansicht gezeichnet, ist nackt, hat aber einen besonders reich verzierten Schild. Die ganze Innenseite desselben ist mit gemalten Tieren verziert gedacht; man sieht einen Eber und einen Löwen. Die figürliche Bemalung der Innenseite des Schildes kommt schon an den Ägineten vor; vgl. Ägina, das Heiligtum der Aphaia, S. 254, No. 101. Bekanntlich hat Phidias bei seiner Parthenos diese Art des Schildschmuckes zu einer grossartigen Darstellung der Gigantomachie benutzt.

Da in dieser Gruppe zwei Figuren sich ganz decken, so hat der Maler den Panzer des Griechen passenderweise mit Firnisfarbe angelegt und die Innenzeichnung geritzt, so dass sich die Figur trefflich abhebt. Dies Streben nach farbiger Wirkung ist ja ein charakteristischer Zug unseres »Meisters der Penthesileaschale«. (A. F.)

[1]) Es ist nicht die Mütze der Reiterin, welche die ihre auf dem Kopfe hat.

[2]) Zu seinem Motive vgl. *Laynes*, vases 43, die Figur links.

## Die Technik

Bei jeder Figur des Bildes zeigt sich leider die Oberfläche der Vase mehr oder weniger abgebröckelt. Die Gesamtzeichnung ist eine sehr gute, doch die Ausführung flüchtig. Dem Reliefstrich mangelt die Sorgfalt, ebenso dem verdünnten Firnisauftrag, der in grösster Ungleichmässigkeit einmal fast unsichtbar, das andremal ganz schwarz erscheint.

Die dunklen Stellen um die Flügelfigur auf der Brust der vorletzten Amazone rechts im Bilde sind lediglich auf Rechnung einer schlechten Firnisdeckung zu setzen. Ebenso fleckig ist dieselbe auf dem Panzer des knieenden Kriegers; die Innenzeichnung hierselbst ist scharf und hart eingegraben.

Bei einigen Figuren sind etliche Relieflinien mit hellem Firnis nachgestrichen. Wie bei keinem bisher gebrachten Bilde mangelt den Figuren der letzte Pinselumriss.

(K. R.)

Abb. 47. Amphora in Paris

## TAFEL 77

## ZWEI MÄNADEN, VON EINER ATTISCHEN AMPHORA IN PARIS ANDROMEDA, ATTISCHE HYDRIA IM BRITISH MUSEUM

1. Das auf der oberen Hälfte der Tafel gegebene entzückende Bild der zwei Mänaden, die sich umfassen und im Thiasos des Dionysos einherschreiten, stammt aus einem grösseren Friese, der eine Spitz-Amphora im Cabinet des médailles zu Paris umgibt.[1] Beistehend (Abb. 47) die Abbildung des ganzen Frieses.[2] Der bärtige Dionysos eilt im Geleite der Mänaden und Satyrn dahin. Von diesen einzelnen Figuren hat nur die ein besonderes Interesse, die mit verlorenem Profil von hinten gesehen wird und das kleine Reh eben zerrissen hat. Diese Zeichnung mit verlorenem Profil war damals etwas Neues und stammt natürlich aus der grossen Malerei.

Doch eine wundervolle Komposition, eines grossen Künstlers würdig, und gewiss auch aus der grossen Malerei stammend, ist die Gruppe der zwei Mänaden-Schwestern auf unserer Tafel.[3] Die eine hält den Thyrsos in der Rechten, so dass der Blätterbusch nach hinten zu stehen kam; das Ende des Stabes links von der Hand ist falsch ergänzt; hier sollte der Epheubusch sein. Sie trägt ionischen Chiton, die Schwester dorischen Peplos, der über dem Überschlag nach attischer Art gegürtet ist[4]; im Haare eine breite Tänie; um ihren linken Arm ist eine Schlange geringelt. Das Gesicht ist vortrefflich in Dreiviertelansicht gezeichnet.

Das Gefäss gehört etwa der Zeit um 470—450 an, also der Epoche, wo Polygnots Kunst in Athen auf ihrer Höhe stand. Stimmungsvolle Gruppen, wo eine Figur sich an eine zweite anlehnt, scheinen in der polygnotischen Malerei zuerst aufgekommen zu sein; sie mögen dort eine grosse Rolle gespielt haben. Wir besitzen noch einige Vasenbilder, welche die Wirkung davon bezeugen.[5] Eine der gelungensten Gruppen aber ist die unserer beiden Mänaden.

Es ist ein prächtiger Gegensatz, wie die ältere, kräftigere, die energische, die mit der Schlange, die charakteristischerweise den ernsten dorischen Peplos trägt, wie sie herabblickt zu der schwächeren milderen Schwester, wie jene diese mit sich fortzureissen sucht, und diese sich mitzukommen müht, sich an der Schwester haltend, wie jene mit festem Griffe die Schlange bändigt, und diese

---

[1]) *A. de Ridder*, catalogue des vases peints de la bibliothèque nationale, Paris 1902, p. 258, No. 357; hier sind auch die früheren Erwähnungen angeführt. *Abg.* Monuments et mém., fond. Piot, vol. VII, 1900, pl. 2. 3; p. 13 ff. (de Ridder). Die Zeichnung Reichholds, welche unsere Tafel wiedergiebt, war gemacht vor jener Publikation.

[2]) Nach Monum. et mém. a. a. O., Taf. 2.

[3]) Die ergänzten Teile sind durch Punktierung der Fläche gekennzeichnet.

[4]) Vgl. Bd. I, S. 80, und Meisterwerke d. gr. Plastik, S. 39.

[5]) Vgl. darüber meine Ausführungen im 50. Berliner Winckelmannsprogramm 1890, S. 160 f.

behutsam schüchtern ihren Thyrsos trägt. Und köstlich klar und harmonisch abgeschlossen ist das Ganze im Aufbau der Glieder, wie in der Führung der Linien.

2. Dies Bild läuft um die Schulter einer Hydria, die sich im British Museum befindet.[1] Es ist eine sehr flotte lebendige Zeichnung, die aber nicht sehr viel später als der Krater mit der Amazonomachie, Taf. 75/76, gesetzt werden darf. Die Zeichnung des Kopfes in Vorderansicht erinnert sehr an die Köpfe jener Vase. Das Auge ist bei vielen Köpfen dieser Hydria noch ohne Oberlidstrich gezeichnet. Wir dürfen die Zeit um oder bald nach der Mitte des fünften Jahrhunderts als die dieser Vase annehmen.

Es ist die Geschichte der Andromeda, die hier dargestellt ist. Ein böses Seeungeheuer verwüstet das Land des Königs Kepheus, der im fernen Osten, in Chaldäa, Arabien oder Äthiopien gedacht ward. Das Untier kann nur versöhnt werden, wenn ihm die Königstochter zum Opfer gebracht wird. Der trauernde *König* befiehlt selbst, das Schreckliche zu vollziehen. Wir sehen rechts auf felsiger Höhe am Ufer — wellige Linien deuten das Terrain leicht an — den armen König sitzen, in Trauer gebeugt, auf einen langen Stab gestützt. Er trägt als Orientale eine weiche persische Mütze, Schuhe, langen Linnenchiton (der nur unten erscheint), einen kurzen Barbarenrock darüber (an der Brust sichtbar) und dazu den Mantel. Seine Haltung ist höchst ausdrucksvoll. Vor ihm sind *drei* jugendliche *Sklaven*, die der Maler als Barbaren durch ein negerartiges Profil gekennzeichnet hat, beschäftigt, zwei Pfähle in die Erde zu rammen. Es ist eine eminent lebendige Gruppe; einer wühlt den Boden auf und bereitet das Loch, darein der andere den Pfahl zu stossen bereit ist. Der Dritte hält den zweiten Pfahl bereit; er kommandiert seine Genossen. Sie tragen alle einen kurzen Barbarenrock. Von links kommen *drei* gleiche *Sklaven* heran und bringen allerlei weibliches Gerät, einen Kasten, Alabastron, Salbengefäss mit Deckel, Spiegel, Binde und Stuhl mit Kissen. Zu der letzteren Figur vergleiche man die Barbarensklavin einer attischen Herrin auf einer feinen Lekythos derselben Epoche, die ich im Achäol. Anzeiger 1895, S. 41, 51, besprochen habe; die Sklavin trägt auch da einen Stuhl mit Kissen auf dem Kopfe und bringt ihn auf Geheiss der Herrin zum Grabe einer Verstorbenen.

Die Herrin, der diese Gaben hier gelten, ist *Andromeda*, die unglückliche Prinzessin, die dem Tode geweiht ist und der man die Gaben darbringt wie einer Toten. Sie steht in der Mitte des Bildes, als Orientalin gekennzeichnet durch dieselbe persische Mütze, die der Vater trägt, durch denselben kurzen Barbarenrock, den die übrigen alle tragen, durch enge Hosen und Ärmel und Schuhe. Die weibliche Brust ist unter dem aus dickem Stoffe gedachten Rocke so wenig angegeben wie bei den Amazonen Taf. 75/76. Die Unglückliche wird festgehalten von *zwei Sklaven* von denen jeder einen ihrer Arme mit beiden Händen festhält. Eben mit diesen Armen soll sie nun an die beiden Pfähle gefesselt werden, die vor ihr eingerammt werden. Die beiden Sklaven vertreten einstweilen die Pfähle;

---

[1]) British Museum, catalogue E 169. Aus Vulci. Abg. Archaeologia, Bd. 36, 1855, pl. 6, p. 53 ff. *(Birch.)* Danach *Engelmann*, archäolog. Studien zu den Tragikern (1900), S. 10. 66. Roschers Lexikon III, 1995. Journal of hellenic studies, Bd. 24, 1904, Taf. 5; S. 104 ff. *(E. Petersen.)* Vgl. *Vogel*, Scenen euripid. Trag., S. 38 ff. Arch. Anzeiger 1893, S. 91 *(Furtwängler)*. Jahrb. d. Inst. 1896, 299 *(Bethe.)* *Kuhnert* in Roschers Lexikon III, 1994, 41 ff. *Knatz*, quomodo Persei fabulam artifices tractaverint, Bonner Dissert. 1893, S. 34. 53. *Engelmann* im Jahrb. d. Inst. XIX, 1904, S. 146 ff.

sie halten die Arme fest und fesseln sie gleichsam, solange, bis die Verrichtung mit den Pfählen fertig sein wird. Traurig ergeben sieht die Arme vor sich hin; die jungen Sklaven scheinen mitleidig, doch sie folgen dem ihnen erteilten Befehl.

Schon naht indes die Rettung. Von rechts kommt, von den anderen noch nicht bemerkt, ein jugendlicher Held mit Flügelhut; da er zwei Speere trägt, ist die Deutung auf Hermes ausgeschlossen; es ist *Perseus* mit der geflügelten Tarnkappe; als Wanderer mit der Chlamys, Riemen um die Beine[1]) und Speeren kommt er daher und sieht den seltsamen Vorgang; die Bewegung seiner Rechten nach dem Kopfe soll wohl Staunen bedeuten. Er wird fragen, hören, wird die Gefahr aufsuchen, den Drachen besiegen und die schöne Prinzessin erretten und heimführen.

Es gab eine berühmte Tragödie des Euripides, welche die Geschichte der Andromeda darstellte. Sie wurde 412 v. Chr. zuerst aufgeführt. Spätere Vasenbilder sind offenbar durch sie beeinflusst. Unsere Hydria hat aber nichts mit ihr zu thun, schon weil sie wesentlich älter ist; sie weicht aber auch ab von dem, was uns für Euripides überliefert ist.[2]) Denn bei diesem war Andromeda an Felsen geschmiedet[3]) und sang da klagende Lieder, bis Perseus mit seinen Flügelschuhen durch die Luft daher kam. Es ist sehr wahrscheinlich, dass unser Bild durch eine ältere dramatische Bearbeitung der Sage angeregt ist. Eine solche gab es von Sophokles; allein wir wissen zu wenig von dessen Andromeda, um unser Bild speziell mit ihr in Beziehung setzen zu können. Gewiss gab es auch noch andere Bearbeitungen; von der älteren attischen Tragödie wissen wir ja gar so wenig, und dieselben Stoffe wurden ja immer wieder und wieder behandelt.

Allein an die Illustration einer Bühnenscene ist bei unserem Bilde keinenfalls zu denken; denn die Vasen dieser Zeit und dieses Stiles, so sehr sie gewiss oft[4]) und wohl viel öfter, als wir es nachweisen können, von dem gleichzeitigen Drama angeregt und beeinflusst sind, folgen doch durchaus ihren eigenen künstlerischen Gesetzen, und es liegt ihnen fern, die Art von Beschränkungen, welche der Bühnenaufführung einer Sage eigen sein müssen, illustrierend zu imitieren.

Die wundervolle Gruppe der armen Prinzessin, der die Arme festgehalten werden, der Gegensatz der eifrig geschäftigen Diener, welche die Marterpfähle einrammen, der trauernde Vater, der dies alles selbst anordnen muss — und dann die Andeutung der Rettung durch den nahenden Perseus —, dies deutet viel mehr auf ein bedeutendes künstlerisches Vorbild als auf direkte Bühnenimitation.

Bevor wir die Vase verlassen, haben wir noch zwei seltsame Verirrungen moderner Archäologen zu erwähnen, die sich an diesem schönen Bilde versündigt haben. Der eine meinte, eine grosse Entdeckung zu machen,[5]) indem er die Figur

---

[1]) Die zwei Kleckse auf den Unterbeinen werden schwerlich als Fussflügel gedeutet werden können.

[2]) Vgl. Petersen a. a. O. p. 105 f.

[3]) Trotzdem blieb die ältere Tradition, die auf unserer Vase vorliegt, wonach Andromeda an Pfähle gefesselt wird, so fest, dass auch spätere unteritalische Vasen ihr zuweilen noch folgen (Mon. d. Inst. 9, 38). Auf einer apulischen Kanne im Museum zu *Bari* (abg. Engelmann, Studien S. 6) sitzt Andromeda auf einem Thronsessel, aber mit den typischen seitwärts ausgestreckten gefesselten Armen; die Fesseln befinden sich, wie ich mich am Originale überzeugt habe, nicht am Thron, sondern auf der Grundfläche daneben, sind also auch am Felsen angebracht zu denken. Engelmann sieht in dem Throne den »Ersatz« für Felsen, den ein Provinztheater sich geleistet hätte!

[4]) Vgl. im 50. Berliner Winckelmannsprogramm, S. 163.

[5]) *E. Petersen* a. a. O. Das Vasenbild nennt er »clear and easy of interpretation; although, *with shame be it spoken*, so often misunderstood by accomplished archaeologists«.

der Andromeda als die eines Mannes ansah und sie als den Onkel und Bräutigam der Andromeda, als Phineus, den Bruder ihres Vaters Kepheus erklärte.[1]) Diesen Onkel, meint er, habe der Maler als rechten orientalischen Wüstling und Roué darstellen wollen — obwohl er in der Überlieferung bei Ovid als zorniger streitsüchtiger Mann erscheint, der viele tötet, die zu Perseus halten —; der könne sich nicht einmal mehr allein auf den Beinen halten, drum stütze er sich auf zwei Sklaven! Dass diese in Wirklichkeit der fraglichen Person die Arme festhalten und sie keineswegs etwa unter den Schultern stützen, übersieht dieser Erklärer in seinem Entdeckungseifer ganz; auch berührt es ihn wenig, dass nun die Hauptperson, die Andromeda, für welche die Gaben gebracht und die Pfähle eingerammt werden, ganz fehlt. Allerdings enthält das Kostüm unserer Andromeda nichts bestimmt Weibliches; es ist eben die Barbarentracht, die der Künstler kannte.[2]) Allein so fern es dem Maler des Kraters, Taf. 75/76, lag, zu fürchten, dass man seine Amazonen für Männer halte, obwohl er ihnen gar keine andere Andeutung der Weiblichkeit gab als die Bartlosigkeit, so wenig fürchtete gewiss unser Maler, dass der Aberwitz eines späteren Erklärers seine Andromeda, der man die Arme hält, die an die Pfähle gebunden werden sollen, verkennen und sie für einen verkommenen Onkel seiner Heldin ansehen würde.

Noch weniger ernsthaft können wir die zweite jener modernen Erklärungen nehmen.[3]) Danach stelle die Figur zwar Andromeda vor, es sei aber nicht die wirkliche lebendige Andromeda, sondern eine *Puppe*, die auf die Bühne gebracht sei und die Andromeda vorstelle; weil es eine ausgestopfte Puppe und kein Schauspieler sei, müsse die Figur gehalten werden, sie würde sonst umfallen und »platt an der Erde liegen«. Wie herrlich weit wir's doch gebracht haben! Dass dergleichen im Jahre 1904 auf deutsche Reichskosten gedruckt werden kann![4]) Die Pfähle, die eingerammt werden, erklärte derselbe Gelehrte für Stützen des hölzernen Proskenions eines Provinztheaters, das eben für die Vorstellung erst aufgeschlagen werde! Es ist gewiss nicht leicht, mehr zu bieten an künstlerischem Unverstand und an Geschmacklosigkeit; jedes weitere Wort darüber wäre zuviel. (A. F.)

---

[1]) Ob die Person des Phineus in Sophokles' oder Euripides Drama vorkam, lässt sich aus der Überlieferung nicht mehr erkennen. Wie verfehlt und willkürlich *Weckleins* Versuch war, den Phineus bei Euripides zu erkennen, haben *Petersen* (Journ. hell. stud. 1904, S. 101, Anm. 8) und *Kuhnert* (in Roschers Lexikon III, 1999) hervorgehoben; letzterer bemerkt mit Recht, dass Weckleins Deutungen zum Teil gar nicht »ernsthaft zu erörtern« sind. Petersen vermeinte seinerseits aus seiner Deutung unserer Vase den Phineus für Sophokles erschliessen zu können.

[2]) In Sophokles Andromeda kam ein βαρβαρικὸς χιτὼν mit dem Namen σαρητόν oder σαλητόν vor (frg. 132).

[3]) *Engelmann* a. a. O.

[4]) Jahrbuch d. Kais. deutschen archäol. Instituts 1904, S. 147 ff. — In demselben Artikel, S. 149 f., spottet derselbe Gelehrte in skurrilem Tone über die archäologische Forschung der letzten Dezennien und die durch sie gewonnene Vasenchronologie, einfach weil er auf diesem Gebiete Ignorant ist. Und diese Verhöhnung der eigenen Wissenschaft druckt das offizielle Organ des archäologischen Instituts ab!

## Die Technik

1. Die Oberfläche der Pariser Vase ist dort, wo die beiden Mädchen sich befinden, stark abgebröckelt, besonders macht sich dies bei den Oberschenkeln und den Füssen des vorderen Mädchens geltend. Immerhin kann man jedoch den Verlauf der Relieflinien mit ziemlicher Sicherheit verfolgen. Der rechte, auf dem Bilde verdeckte Fuss des rückwärtigen Mädchens ist auf der Tafel ergänzt, da sonst der Eindruck des ganzen Bildes sehr gelitten hätte. Die Technik der Malerei ist dieselbe wie die der Bilder Taf. 19 u. 29.

2. Die Flüchtigkeit der Arbeit im unteren Bilde nimmt von rechts nach links herüber immer mehr zu. In der letzten Figur kam schliesslich der Pinsel nur allein noch zur Verwendung. Besonders nachlässig wurde die Grundausfüllung vorgenommen. Allen Figuren mangelt der sichere Umriss in Relieflinien. Bei der äussersten Linken sind die Haare noch in der alten Weise durch Reliefpunkte gekennzeichnet. Alle Bodenlinien sind flüchtig rot aufgemalt. (K. R.)

## TAFEL 78

### DREI ATTISCHE ARYBALLEN

Die drei zierlichen feinen Gefässe dieser Tafel, an welchen manche Einzelheiten durch Vergoldung hervorgehoben sind, gehören zu der Reihe von Vasen, die sich um den Maler Meidias gruppieren lässt und von der wir schon mehrere Male zu sprechen hatten (vgl. zu Taf. 8/9, 20, 30, 38/39, 59, 67). Insbesondere stehen sie der Weise des Kraters Taf. 59, nahe, welcher die Schönheit des Phaon feiert. Die Zeit dieses Kraters, in dem wir ein späteres Werk des Meidias vermuteten, haben wir um den Anfang des vierten Jahrhunderts gesetzt (Bd. I, S. 296). Wir werden indes mit dieser ganzen, an Meidias anschliessenden Vasengruppe eher noch weiter in das vierte Jahrhundert herabgehen dürfen. Zwar der Beginn des Meidias-Stiles ist gewiss in die Zeit des peloponnesischen Krieges zu setzen, wie ich Bd. I, S. 39, dargelegt habe; allein die Fortsetzung desselben erstreckte sich wohl noch weit in das vierte Jahrhundert hinein.

Eine wichtige Thatsache, mit der ich bei einem Besuche des Museums der Insel Mykonos[1]) im Frühjahre 1905 bekannt wurde, ist die, dass in den Grabfunden, welche unmittelbar vor die 425 v. Chr. stattgefundene attische Reinigung der Insel Delos datiert sind, sich noch keine Spur des Meidias-Stiles findet; die betreffenden attischen Vasen der Gräber kurz vor 425 v. Chr. gehören noch alle der vor Meidias liegenden Stilstufe an. Ein fragmentierter kleiner Aryballos des Stiles wie die unserer Taf. 78 stammt aus der Zeit nach der Reinigung. Indes, wenn der Meidias-Stil in Athen selbst erst, wie ich annehme (Bd. I, S. 39), um 430—420 entstand, so ist es leicht begreiflich, dass bis 425 noch keine Probe desselben in die Gräber von Delos gekommen war.

1. Das zu oberst abgebildete Gefäss des Museums in Karlsruhe[2]) zeigt schon, wie es in der attischen Vasenmalerei des vierten Jahrhunderts immer mehr aufkam, die weibliche Figur in der Mitte durch weisse Fleischfarbe hervorgehoben. Die Flügel des Eros daneben sind vergoldet.

Die Darstellung kehrt in figurenreicheren ausführlicheren Bildern anderer attischer Vasen des vierten Jahrhunderts wieder[3]) und muss auf Grund dieser

---

[1]) Unter Führung des Museumsdirektors *Stavropulos*, von dem wir baldige Publikation seiner wichtigen Funde erwarten.

[2]) *Winnefeld*, Beschreib. d. Vasensammlung in Karlsruhe, No. 278. Aus Ruvo. Abg. *Cramer*, Gallerie, Taf. 8. Annali d. Inst. 1845, tav. N; p. 383. Elite céramogr. IV, 85, p. 226. O. *Jahn*, Vasen mit Goldschmuck, Taf. 1. 3. *Daremberg* et *Saglio*, dict. d'ant. I, p. 73, Fig. 113. *Sal. Reinach*, rép. 1, 271.

[3]) Es gehören hierher vor allem die zwei Aryballen aus Apollonia der früheren Sammlung von Branteghem: *Fröhner*, coll. Brant. vente 1892, pl. 31—34, No. 98, 99. Zu dem einen vgl. meine Beschreibung in Arch. Anz. 1893, S. 92, No. 51. Ferner ist wichtig die Hydria aus Kyrenaika im British Museum, catal. III, E 241, und die Eichellekythos aus Naukratis, ebenda, E 721; Naucratis II, pl. 16, 20.

vollständigeren Darstellungen beurteilt werden. Früher hat man zumeist an die Adonisgärtlein gedacht; allein das Motiv der Leiter blieb dabei ganz unerklärt.

Ich habe diese Bilder als eine festliche, von Aphrodite und Eros vorgenommene *Weihrauchernte* gedeutet[1]) und man ist dieser Deutung neuerdings allgemein gefolgt. Der Weihrauch kam zu den Griechen aus dem fernen Osten, aus Syrien und Arabien. Er war für sie speziell mit dem Kulte der Aphrodite verknüpft und ebenso mit dem des Adonis, der auch als Sohn der Smyrna, d. h. des Weihrauch liefernden Baumes galt. Das Wesentliche auf den hierhergehörigen Vasenbildern ist, dass sich in der Mitte eine schräg angelehnte *Leiter* befindet, auf deren Sprossen, sei es *Aphrodite* selbst, sei es *Eros* steht, die kleine Gegenstände von oben herabreichen, welche in Gefässe gesammelt werden. An was die Leiter gelehnt ist, bleibt zumeist der Phantasie überlassen; nur einmal ist daneben ein Baum angedeutet. Welcher Art das hier Gesammelte ist, wird dadurch angedeutet, dass mehrere Male unmittelbar neben der Leiter unten ein Thymiaterion steht, in welches Körner geworfen werden. Einmal trägt sogar der auf der Leiter stehende Eros selbst das Thymiaterion; er scheint die Körner direkt in das Thymiaterion gesammelt zu haben. Hieraus geht deutlich hervor, dass es sich um die Weihrauchernte handelt, die Aphrodite und Eros selbst vornehmen. Der lang bekleidete Jüngling, der einmal die Schale hält, in welche Aphrodite, auf der Leiter stehend, die gesammelten Körner wirft, wird als *Adonis* zu erklären sein. *Nymphen* der Aphrodite umgeben die Scene, und der festliche Charakter des ganzen Vorgangs, die Bedeutung der Ernte des für den Aphroditekultus so wichtigen edeln Baumharzes wird durch Musik und Tanz verdeutlicht, den die Nymphen in den ausführlicheren Darstellungen der Scene aufführen.

Unser kleines Bild ist einfach, aber sehr anmutig. *Aphrodite,* in äusserst reizvoller Weise nur mit einem schmalen Tuche um die Hüften bekleidet, überreicht sorgsam dem *Eros* ein Gefäss, das bis über den Rand mit dem köstlichen Harze gefüllt ist. Wahrscheinlich ist dasselbe als an kleinen Zweigchen sitzend gedacht; denn solche scheinen aus dem Gefässe emporzustehen. Ein gleiches ebenso gefülltes steht am Boden. Diese beiden Gefässe sind keineswegs Scherben, wie man früher gemeint hat, weswegen man an Adonisgärtlein dachte, sondern vollständige Vasen mit ganz regelmässig ausgezacktem Rande, mit einem Fusse und zwei zu den Seiten desselben angebrachten Henkeln. Rechts steht noch eine andere ebenfalls gefüllte Schüssel. Die zwei Nymphen machen hier den Gestus des Staunens; er gilt der reichlichen Ernte des wunderbaren duftenden Harzes. Die sehr flüchtig gemalten Inschriften scheinen καλός und καλή zu heissen. Auch auf dem Phaonkrater, Taf. 59, fanden wir noch καλός.

2. Das in der Mitte der Tafel abgebildete Gefäss im British Museum[2]) steht dem Stile des Meidias noch näher als das erste. Es hat auch noch die gute alte Form der Mündung, die in jenem anderen schon beginnt, die im Laufe des vierten Jahrhunderts eintretende Wandlung zu zeigen.

---

[1]) Bei *Fröhner* im Katalog d. Samml. Branteghem und Arch. Anz. 1893, S. 92.

[2]) Brit. Mus. catal. III, E 697. Aus *Athen*, am Museionhügel gefunden. Abg. *Stackelberg*, Gräber d. Hellenen, Taf. 29. Elite céram. 4, 62. *Müller-Wieseler*, Denkmäler, 3. Aufl., Taf. 27, 296 d; S. 228. Vgl. *O. Jahn*, arch. Beitr., S. 214; Peitho, S. 27; Ber. d. sächs. Gesellsch. 1854, S. 260; Vasen mit Goldschmuck S. 4, 3. *Stephani* in Compte rendu 1860, S. 12. *Heydemann* in Arch. Ztg. 1871, S. 53. *Furtwängler*, Eros in der Vasenmalerei (1874), S. 29. *Milchhöfer* im Jahrb. d. Inst. 1894, S. 60, 16.

Das Bild führt uns in den Göttergarten, wo *Aphrodite* (Ἀφροδιτη) sitzt, von Eros und ihren Nymphen umgeben, denen bedeutungsvolle Namen beigeschrieben sind. Ihre nächste Begleiterin ist *Peitho* (Πειθω), die Göttin der Überredung; sie schmückt ein Gerät mit Zweigen, das im Aphroditekultus eine Rolle spielte und wahrscheinlich ein Kohlenbecken zum Räuchern ist; vgl. dazu Tafel 68 und oben S. 38 mit Anm. 2. Rechts pflückt *Eudaimonia* (Εὐδαιμονια), die Glückseligkeit, goldene Früchte auf eine Schale. Links eine jener auch bei Meidias beliebten, ursprünglich aus polygnotischer Malerei stammenden Gruppen zweier aneinander gelehnten Figuren, *Paidia* (Παιδια), der Scherz, ein goldenes Halsband in den Händen,[1]) und *Eunomia* (Εὐνομια), die gute Sitte, die dem Scherze vereint sein muss. Den Beschluss bildet links, der Eudaimonia rechts entsprechend, die *Kleopatra* (Κλεοπατρα), deren Name auf ruhmvolle Abkunft deutet. Das Bild ist ganz im Geiste der grossen Darstellung des Göttergartens auf Meidias' Hydria, Taf. 8/9, gehalten (vgl. Bd. I, S. 42 ff.).

Vermutlich hat man Gefässe dieser Art mit solchen Glück und Liebe feiernden Bildern als Braut- und Hochzeitsgaben benutzt.

3. Der zu unterst wiedergegebene Aryballos im British Museum[2]) hat wieder die ein wenig ausgeschweifte jüngere Form der Mündung. Die Zeichnung ist namentlich im Gewande sehr fein und lebendig.

Das Bild stellt den festlichen Aufzug eines orientalischen Herrschers dar, wie ihn ein attischer Vasenmaler zu Anfang des vierten Jahrhunderts sich dachte.

Der Herrscher sitzt auf einem baktrischen Kameel, zwischen dessen Höckern mit zwei Gurten ein Sattel befestigt ist, mit einem Fusschemel. Er hält die Peitsche in der Linken und streckt die Rechte aus, wie um das Tier anzutreiben. Enge Hose, Ärmelrock und persische Mütze bilden die Tracht des Herrn, ebenso wie die seiner männlichen Begleiter. Das Kameel war für die Griechen der klassischen Zeit ein speziell asiatisches Tier. Ein asiatischer Herr ist ohne Zweifel gemeint; doch schwebte dem Maler wohl nur diese allgemeine Vorstellung vor. Die Deutungen auf Midas oder Dionysos waren ganz verfehlt. Das Kameel ist so vortrefflich gezeichnet, dass dem Maler jedenfalls eine sehr gute Vorlage zugänglich war; denn ein lebendiges hat er wohl kaum gesehen.

Voran geht zunächst der Kameeltreiber, der das Tier am Halfterbande führt und einen Stock in der Linken trägt; er scheint das Tier durch Zuruf anzutreiben. Weiter oben — weiter hinten gedacht — ein Diener mit dem Fächer für den Herrn; dann ein Mädchen, das ein Tympanon schlägt, ein leierspielender Jüngling und ein Tänzer. Ein gleicher schliesst am anderen Ende links das Bild ab. Es ist ein aufgeregter orientalischer Tanz; Stephani vermutete in ihm das Oklasma. Hinter dem Kameele trägt einer eine brennende Fackel; es folgen ein Leierspieler und eine Tympanonschlägerin wie auf der anderen Seite. Die Fackel dient wohl nur der Feierlichkeit der Pompe des Herrn. (A. F.)

---

[1]) Der unten vergrössert gezeichnete Gegenstand in ihrem Haare (vgl. unten Reichhold) soll schwerlich eine Nadel sein.

[2]) Brit. Mus. catal. III, E. 695. Aus der Basilicata. Abg. Mon. d. Inst. I, 50, a; vgl. Annali 1833, 99; 1847, 301. *Müller-Wieseler*, Denkmäler II², Taf. 38, 447. Archäol. Ztg. 1844, Taf. 24, 1; S. 395. Vgl. *Welcker*, alte Denkm. 3, 360; *O. Jahn*, Vasen mit Goldschmuck, S 9, 13; *Stephani*, Compte rendu 1863, 231; 1865, 58; 1875, 96, 4. *O. Keller*, Tiere d. class. Altert., S. 24 und 329, 50. *Milchhöfer* im Jahrb. d. Inst. 1894, S. 60, 15. *Wolters* in Athen. Mitth. 1892, S. 436.

## DIE TECHNIK

Vom Gewande der weissen Figur im oberen Bilde hat sich die Farbe abgebröckelt. Beim Ornamente sind die Beeren plastisch aufgetragen, während die Früchte auf der Vase im Bilde nur mit weisser Farbe gemalt sind. Das mittlere Bild ähnelt in seiner Technik der Londoner Meidiasvase, allerdings ist es viel flüchtiger als diese gezeichnet. Die Früchte auf den Tellern sind abwechselnd flach und plastisch gebildet. Auch das eine Armband der Aphrodite ist nur weiss aufgemalt. Die Fusslinien sind eingegraben und zeigen die bekannten Fähnchen in sehr grosser Anzahl. In den Haaren eines Mädchens findet sich anscheinend eine weiss aufgemalte Nadel, die, genau in ihrer Form, in grösserem Masstabe unterhalb der Figur gegeben ist.

Beim unteren, etwas fleckigen Bilde ist grössere Sorgfalt auf die Zeichnung des Tieres, als auf die der Personen verwandt. Sonderbarer Weise hat das Henkelornament, wie das im oberen Bilde, den Reliefumriss, während er den Figuren ganz und gar mangelt. Beim Tamburin musste das Bild auseinandergezogen werden, punktierte Linien zeigen die richtige Lage der Hand des Reiters an. (K. R.)

## TAFEL 79

### ZWEI ATTISCHE HYDRIEN IN ST. PETERSBURG UND IN LONDON

Diese beiden Hydrien gehören dem spätattischen Stile der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts an, und zwar der Vasenklasse, die wir nach einem Hauptfundort die »Kertscher« nennen. Wir haben diese oben, S. 39 ff., eingehend behandelt und den grossen Unterschied betont, der sie von den Meidias-Vasen trennt. Auch diese Tafel ist, verglichen mit der vorigen, sehr geeignet, sich jenen mächtigen Unterschied klar zu machen. Die ganze Art der Zeichnung, besonders deutlich an den Gewändern, die Art der Bewegungen und Motive, das ganze Wesen bildet einen Kontrast hier und dort.

1. Das bei weitem feinere und bessere Gefäss ist das der oberen Hälfte der Tafel, dessen Form (Höhe 0,33) rechts oben gezeichnet ist. Es wurde 1860 in viele Stücke zerbrochen im Erdreiche eines Grabhügels von Kertsch gefunden.[1])

Die entzückend schöne Zeichnung ist von ganz gleicher Art wie an den drei herrlichen Kertscher Vasen der Taf. 68—70. Die Hydria entstammt derselben Zeit und wohl auch demselben attischen Atelier wie jene. Die Zeichnung unterscheidet sich nur durch grössere Zierlichkeit und Subtilität in der Ausführung von jenen anderen drei Prachtstücken.

Auch hier ist die Mitte des Bildes durch Anwendung von weisser Farbe und Vergoldung ausgezeichnet. Hier sitzt eine herrliche Frauengestalt auf einem in Schrägansicht gezeichneten Thronsessel; sie wendet sich mit dem Oberkörper um und ihr Gesicht erscheint in Dreiviertelansicht, ihr einer Oberschenkel in Verkürzung. Ganz gleich angelegte thronende Figuren finden sich auf allen drei jener anderen Kertscher Gefässe, Taf. 68—70. Den Kopf ziert eine Krone ähnlich der, welche Hera und Demeter auf der eleusinischen Pelike, Taf. 70, tragen. Ueber die Krone fällt ein zarter kurzer Schleier, welchen die Linke zierlich fasst. Die Rechte greift vertraulich nach dem ausgestreckten Arm des schönen Jünglings im persischen Gewande, der von links auf sie zutritt. Die engen Hosen und Ärmel, der gestickte Rock und der im Rücken hängende Kandys, der Überwurf der persischen Tracht, dessen Ärmel leer herabhängen, indem sie nur bei der Parade vor dem Könige angezogen wurden,[2]) endlich die persische Mütze sind aufs reichste verziert und überaus fein ausgeführt. Die Linke lehnt auf der Streitaxt, der Waffe der nordiranischen Barbaren, die auch den Amazonen gegeben ward. Ein Eros lehnt an der Schulter des Jünglings; seine Füsse sind auf erhöhtem Terrain aufruhend gedacht. Ein zweiter Eros sitzt weiter oben und winkt dem schönen Fremden.

---

[1]) Compte rendu de la comm. imp. arch. pour 1860, p. VI; 1861, pl. 5, 1; S. 124 ff. (Stephani). *Stephani*, d. Vasensammlung d. Ermitage Nr. 1924. Vgl. *Engelmann* in Roschers Lexikon I, 1962, 50.

[2]) Vgl. Xenophon, Cyrop. 8, 3, 10. *Furtwängler-Urlichs*, Denkmäler d. Skulptur[2], S. 94.

Die schon von Stephani vorgeschlagene Deutung dieser Gruppe auf die schöne *Helena*, welche den Besuch von *Paris* empfängt und sich überreden lässt, ihm zu folgen, ist sehr wahrscheinlich. Dann mögen auch die zwei Jünglinge, die rechts und links symmetrisch der Mitte zugewandt stehen, die Brüder der Helena, die *Dioskuren* sein, die Paris in Lakedämon freundlich aufgenommen haben sollten. Der eine mit dem aufgesetzten Fusse und der frei um den linken Arm gewundenen Chlamys ist ein rechter Lieblingstypus der Zeit und erinnert, wie so vieles an diesen Kertscher Vasen (vgl. zu Taf. 68—70), an statuarische Vorbilder wie den Sandalenbinder und ähnliches. Auch der andere links hat ein statuarisches Motiv; er lehnt mit dem linken Unterarm auf etwas, das nicht dargestellt ist; das Gewand ist zwischen die Schenkel geklemmt. Beides, das Anlehnen wie diese Gewandanordnung sind charakteristische neue Motive dieses Vasenstiles; vgl. oben S. 40.

Die Hauptgruppe wird von zwei Dienerinnen der Helena umgeben. Die eine rechts mit dem Fächer ist gewiss eine der reizvollsten entzückendsten Figuren der späteren Vasenmalerei. Von links naht ein Mädchen mit einer goldenen Kanne und Schale; letztere ist grösstenteils ergänzt und zwar viel zu tief und plump. Sie bringt das Gerät zu Willkommtrunk und Spende. Am Boden ein goldenes Thymiaterion als Andeutung von Weihrauchopfern an Aphrodite.

Das Bild wird abgeschlossen durch zwei jederseits über den Henkeln angeordnete sitzende Frauengestalten; rechts eine ganz verhüllte, die an Reliefﬁguren des vierten Jahrhunderts erinnert (wie Athen. Mitth. 1893, Taf. 1), links ein Mädchen in aufmerksamer Haltung. Stephani sagte, man könne »keinen Augenblick im Ungewissen bleiben«, dass wir hier Aphrodite und Peitho vor uns haben. In solchen Fragen war die frühere Archäologie gar selbstsicher und leichtherzig; eine Figur auf einer Vase etwa unbenannt zu lassen, schien ihnen ihrer Wissenschaft ganz unwürdig. Wir denken anders. Jene Figuren, die wesentlich künstlerischem Bedürfnis verdankt werden, bleiben uns ohne Namen; es werden Frauen des Hauses der Helena gemeint sein.

2. Eine Probe der flüchtigen Manier dieser Zeit bietet die Hydria des British Museum, die aus der Kyrenaika stammt.[1]) Ihre Form ist links oben wiedergegeben, das Bild unten auf der Tafel.

In der Mitte ruht *Herakles*, mit der Keule auf einem Gewande sitzend. Auch er hat jene Schrägstellung der sitzenden Figur mit leicht umgewandtem Oberkörper und dem in Dreiviertelansicht gesehenen Gesicht, die wir oben als typisch auf den Vasen dieser Zeit bezeichnet haben. Hinter ihm ein Baum mit goldenen Früchten. Neben dem Baum steht ein *Eros* und scheint ihm Früchte von dem Baume herunterzureichen. In sehr nachlässig unmöglicher Weise sind seine Flügel angesetzt. Ausserdem enthält das Bild vier Mädchenfiguren und zwei Jünglinge. Von einer sinnvollen überlegten Komposition ist aber offenbar keine Rede. Der Baum mag der mit den Hesperidenäpfeln sein, und die Mädchen sind wohl Hesperiden, die dem Helden gewogen sind;[2]) wen aber die Jünglinge darstellen, wüssten wir nicht zu sagen.

[1]) Brit. Mus., catal. III, E. 227. Abg. Transact. of the Royal Society Lit. n. S. IX, pl. 3. 4; p. 180 ff. (Dennis).

[2]) Vgl. über das Hesperidenabenteuer auf den jüngeren Vasen meine Ausführungen in Roschers Lexikon I, 2227 f.

Dies Vasenbild lässt als nachlässige flüchtige Arbeit die Schwächen dieser spätattischen Vasenmalerei schärfer hervortreten als dies bei sorgfältiger Zeichnung der Fall ist. Die Figuren wirken nicht recht zusammen; der Maler sucht aus Einzelmotiven etwas Ganzes zusammenzustellen, doch das Einzelne ist nicht aus dem Gefühl für das Ganze erschaffen.

Unter dem Fusse ist eingekratzt ἐμπορ (Abb. 48). (A. F.)

Abb. 48. Eingekratzte Inschrift unter dem Fusse der Hydria in London

## Die Technik

Das obere Bild zeigt entschieden Vorzeichnung. Die Falten sind fein gestrichelt. Reliefkontur haben nur die nackten Körperteile. Schleier und Sandalen der Helena bestehen aus feinem Tonauftrag. Fächer und Gestell des Stuhles sind weiss, bei letzterem waren die Verzierungen vergoldet. Heller Firnis kam bei dem rollenartigen Ende des Mantels von Paris zur Verwendung. Beim Aufstreichen der Lasur wurden die weissen Felder umgangen.

Das untere Bild deckt sich in der Ausführung nicht immer genau mit der flotten, tiefeingegrabenen Vorzeichnung. Die Reliefkontur der Umrisse fehlt gänzlich. Nach dem ersten Entwurf wurden die Figuren in rascher Weise mit dem Pinsel umrissen und erhielten dann die wenig gebundene Innenzeichnung in ebenso wenig scharf ausgeprägten Relieflinien.

Abb. 49.

Beistehend (Abb. 49) ist ein Bildteil in seiner Vorzeichnung und rechts daneben die weitere Ausführung gegeben. Man sieht, wie die Körperteile in der ersten Zeichnung absichtlich schmal gehalten sind und erkennt auch die Routine des Malers in der Korrektur der allzu lang ausgefallenen Beine. Trotz dieser Geschicklichkeit des Meisters — wie gut sind die nur mit dem Pinsel hergestellten Gesichtsprofile ausgefallen — haften dem Bilde Zeichenfehler an, die alle dem Mangel eines sicheren Reliefumrisses entsprungen sind. Beim weiteren Verfolge dieser Pinsel-

manier musste die Vasenmalerei mit Riesenschritten dem Verfalle entgegengehen. Die beste Illustration dafür ist in unserem Bilde die Frauenhand unterhalb des Eros.

Auch die Ausfüllung des Grundes wurde leichtfertig bewerkstelligt; da die letzte Pinselkontur ganz fortblieb, lässt sich die erste Umrisslinie sehr deutlich verfolgen. Die Erosfigur wurde im schwarzen Grunde ausgespart, zwischen der Kontur des Beines und der Ausfüllung tritt der Tongrund zutage. Bei den Haaren kam manchmal die einfache Bogenlinie wie bei den grossen interitalischen Vasen zur Anwendung, doch ist sie in unserem Bilde nur mit dem Pinsel und nicht wie dort mit der Borste gegeben. Die Lasur ist gleichmässig rötlich. Über die Halsketten war jedenfalls, wie im oberen Bilde, auch nur ein einziges Goldplättchen aufgelegt. (K. R.)

---

## TAFEL 80

## TANZBILDER AUF VIER SPÄTEREN VASEN

Wir haben hier einige heitere Bilder des Tanzes vereinigt, die von vier Vasen des vierten Jahrhunderts genommen sind. Nur eine derselben ist attische Arbeit (1), die anderen drei gehören unteritalischen Fabriken an.

1. Kelch-Krater aus Griechenland, in *München*,[1]) eine wenn auch flüchtige so doch sehr anmutige frische Arbeit eines *attischen* Ateliers des vierten Jahrhunderts. Auf jeder Seite der Vase nimmt eine tanzende Mänade die Mitte ein und ist umgeben von je zwei Silenen; diese sind auf der einen Seite kauernd und aufmerkend gebildet (der eine hält die Flöten in den Händen), auf der anderen Seite sind die Silene selbst im Tanze begriffen.

Besonders gelungen ist die Figur der Mänade, deren Kopf nicht verhüllt ist. Es ist eine Figur von entzückender Anmut. Das Motiv erinnert an das der vordersten der »Agrauliden« in dem von Hauser rekonstruierten attischen Relief.[2]) Die verhüllte Mänade der anderen Seite ist zeichnerisch weniger gelungen, weil die Drehung des Oberkörpers Schwierigkeiten bot; allein das Motiv ist ein besonders schönes und im Altertum viel benutztes und variiertes. Eine verhüllte Tänzerin, von der nur Gesicht und Füsse unbedeckt sind, tanzt nach der einen Seite und dreht den Oberkörper nach der anderen Seite um. Es ist ein erst in der Kunst des vierten Jahrhunderts entstandener, doch sehr beliebt gewordener Typus.[3])

2. Einen rechten Gegensatz zu der vornehmen Grazie dieses attischen Bildes bietet der aus Unteritalien stammende und dort gefertigte Glockenkrater in Münchner Privatbesitz[4]) mit seiner derben realistischen Darstellung einer Tänzerin in demselben Motive. Ungewöhnlich und interessant ist die detaillierte Zeichnung des Kopfes mit dem groben erregten Gesichte mit den zwei Falten auf der Stirne. Die Tänzerin trägt ein Tympanon auf der Linken; ein flötendes Mädchen folgt, und ein jugendlicher Satyr geht voran, der Fackel und Eimer trägt; letzteres ist ein auf den unteritalischen bacchischen Scenen häufiges Attribut.

Der Krater gehört in die Reihe der sog. *lukanischen* Vasen.

3. Dieser Glockenkrater im Museum zu *Lecce*, ebenfalls eine unteritalische Arbeit, zeigt ein sehr lustiges Bildchen: ein feister Silen bläst einem bocksbeinigen Pan zum Tanze auf, dessen Sprünge gar possierlich gebildet sind.

4. Einen längeren Fries bietet das schlauchförmige Gefäss *(Askos)* der Sammlung *Jatta* in *Ruvo*, das auf unserer Tafel unten erscheint.[5]) Es ist eine treffliche

---

[1]) Aus Athen erworben.

[2]) Österr. Jahreshefte VI, Taf. 5/6.

[3]) Manches Material hat *Heydemann*, verhüllte Tänzerin, 4. Hallisches Winckelm.-Progr. 1879, gesammelt.

[4]) Bei Herrn Geh. Hofrat Professor Dr. *Crusius*.

[5]) Bei Ruvo gefunden. *Jatta*, catalogo Nr. 1402, p. 662 ff. Abg. Archäol. Zeitg. 1872, Taf. 70;

Zeichnung des apulischen oder tarentinischen Stiles. Auch hier begegnen wir wieder der verhüllten Tänzerin mit dem zurückgedrehten Oberkörper. Das Motiv hat hier noch mehr leichte Lebhaftigkeit als auf dem attischen Bilde.

Besonders hübsch ist ferner die Tänzerin mit dem sich blähenden Gewande; sie tanzt, beide Füsse eng nebeneinander gesetzt, auf den Zehen und schlägt das Tympanon; von ihrer raschen Bewegung ist das Gewand erfasst.

Doch die merkwürdigste Figur des Bildes ist die nackte Tänzerin in der Mitte mit dem karikiert hässlichen Gesichte, der kleinen Stumpfnase und dem gemeinen grossen Maul. Wie die noch straffe Brust zeigt, ist sie nicht gerade als altes Weib gedacht.[1]) Sie hat vielmehr nur die karikierte Hässlichkeit einer Komödienfigur und soll wohl eine Hetäre niederster Sorte bedeuten. Der jugendliche Satyr vor ihr scheint vor dem hässlich begehrlichen Tanze und den nach ihm ausgestreckten Armen des gemeinen Weibes zurückzufahren; er senkt Fackel und Tympanon und blickt starr auf die ungewohnte Erscheinung. Es war ein hübscher Gedanke des Malers, gerade den jüngsten Satyr mit dem kindlich frischen Gesichte diesem Ausbund der Gemeinheit gegenüberzustellen. Es folgt gleich eine sichere Figur der Komödie, ein Schauspieler in der Tracht der Komiker mit ausgestopftem Bauche, Phallus und hässlicher gemeiner Maske. Ausser den genannten Figuren sind noch zwei bärtige Satyrn, ein Hund und ein Hase zu erwähnen.

Die Mischung von Gestalten des idealen Kreises und der Wirklichkeit, wie sie hier in den Satyrn, Mänaden und Komödienfiguren entgegentritt, ist auffällig, findet sich aber auf unteritalischen Vasen häufiger. Sie wird sich dadurch erklären, dass diese grossgriechischen Maler bei ihren bacchischen Darstellungen viel weniger an das eigentliche mythische Gefolge des Dionysos als an die Chöre der in die bacchischen Mysterien eingeweihten Seligen gedacht zu haben scheinen. Die brennenden Fackeln und lärmenden Tympana gehörten recht zu den rauschenden Begehungen dieser bacchischen Feste. (A. F.)

---

## DIE TECHNIK

Alle Figuren in den Bildern dieser Tafel sind nur mit dem Pinsel umrissen. Bei der Vase der Münchner Sammlung (No. 1) erstreckt sich die Pinsellinie auch vielfach auf die Innenzeichnung der Personen, die in sehr ungleichmässigen Relieflinien zur Ausführung kamen. Mit Ausnahme dieser Vase sind alle anderen sehr hart gebrannt und infolgedessen von mattem Firnisglanz. Die sehr gut erhaltene weisse Farbe dieser Vasen ist ungleichmässig mit einem zitronengelben Firnis vollkommen überstrichen. An den Rändern der weissen Flächen der Vase aus der Münchner Sammlung haftet dicke rote Lasur. Sehr ungelenk führte der Maler des Kraters No. 2 sein Arbeitsmaterial. Ganz überraschend aus einem Wurf und in voller Unmittelbarkeit sind die beiden Figuren des Kraters No. 3 in wohl kaum mehr als einer halben Stunde dem Gefässe aufgemalt. (K. R.)

---

S. 92 ff. (Heydemann). Vgl. *Heydemann*, verhüllte Tänzerin, S. 6, B; Jahrbuch d. arch. Inst. I (1886), S. 272, B.

[1]) »Alte Vettel« nennt sie *Heydemann*. Derselbe weist zwei Vasen nach, auf denen diese Figur von moderner Hand als Fälschung wiederholt sei.

Abb. 26. Form der Amphora Taf. 81

# TAFEL 81
## AMPHORA DES EUTHYMIDES
## MÜNCHEN

Wir bringen hier die schon im Texte zu Taf. 14 (Bd. I, S. 64) erwähnte Amphora des Euthymides,[1]) auf welcher dieser Maler für die Mitte des Hauptbildes dieselbe Figur verwendet wie für die Amphora Taf. 14.

Es ist hier nur die Stellung der beiden Beine vertauscht. Der Jüngling, der sich den Panzer anlegt, ruht hier auf dem rechten Fusse, der in Verkürzung von vorne dargestellt ist, während der linke im Profil erscheint. Er entbehrt hier der Beinschienen. Im übrigen sind die Abweichungen der beiden Figuren ganz unbedeutend. Am Kopfe beachte man das hübsche Backenbärtchen und die feine Zeichnung der Lippen. Der Augenstern ist auf diesem Bilde nur mit einem Punkte, nicht mit dem sorgfältigen kleinen Kreis wiedergegeben. Der Jüngling, der auf Taf. 14 den hochklingenden Namen Hektor führt, heisst hier nur allgemein in Anspielung auf die Panzerung *Thorykion* (Θορυκιον). Statt von Priamos und Hekabe ist er nur von zwei Bogenschützen umgeben, die das skythische Kostüm tragen; der rechts heisst *Euthyboles* (Εὐθυβολ·ς), ein das richtige Treffen des Schützen andeutender Name; die Buchstaben neben dem anderen links geben keinen Sinn. Der Schütze rechts trägt ausser dem Bogen auch die skythische Streitaxt; der andere hält den Schild des jugendlichen Hopliten Thorykion bereit; das Wappen auf dem Schilde ist ein rennender Silen. Die skythische Tracht und Ausrüstung der Figuren hat mit ihrer Nationalität nichts zu thun; es sind Genossen des jugendlichen Hopliten, die mit ihm in den Kampf ziehen wollen; ihr Kostüm ist das ihrer Truppe.

Rechts neben Thorykion steht die Signatur des Malers (Εὐθυμιδες ἐμ' ἐ... φσεν Η.....ο (Εὐθυμίδης ἐμ 'ἔγραφεν ὁ Πολίου). Das Bild ist im ganzen weniger gelungen als das von Tafel 14; auch hat sich Euthymides hier weniger Mühe gegeben. Vor allem liegt es aber an der Komposition; denn die Schützen in ihren anliegenden Kostümen können den Raum lange nicht so füllen wie die breiten Gewandfiguren der anderen Vase. Den Euthybolos suchte Euthymides offenbar durch die Haltung recht breit zu machen; die Figur ist aber dadurch etwas plump geworden.

---

[1]) In München, Jahn No. 374. Aus Vulci. Abg. *Hoppin*, Euthymides (1896), pl. 1. 2; p. 2. D.

Auch die Rückseite ist weniger gut; die Figuren füllen auch hier den Raum viel weniger. Die Mitte bildet ein ganz im Profil gebildeter Diskoswerfer, der, zum Wurfe antretend, eben den Diskos mit beiden Händen erhebt, um ihn dann mit der Rechten zu schleudern. Hier ist die verkürzte Ansicht der Vorderseite des Körpers eine sehr beachtenswerte Leistung. Die Angabe der Muskulatur ist sehr reichlich. Die Figur wirkt massig und schwer; allein alles Wesentliche ist richtig. Das Motiv ist vortrefflich beobachtet.[1] Der Jüngling heisst *Phayllos* (Φαυλος). Sein Genosse, der hinter ihm wartet, bis die Reihe an ihn kommt, heisst einfach *Pentathlos*, Fünfkämpfer (πενταϑλ·ς). Der Diskoswurf war bekanntlich ein Teil des Pentathlon. Der Aufseher, der sein gewöhnliches Attribut, den gegabelten Zweig trägt, steht mit gebietender Miene da; die Brust ist in Schrägansicht leicht verkürzt gezeichnet; der Mantel ist mit seinen welligen Linien sehr charakteristisch für Euthymides (vgl. den Priamos Taf. 14 und den Mann Taf. 33) Der Aufseher heisst *Orsimenes* ('Ορσιμενες). Daneben hat Euthymides seine Signatur noch ein zweites Mal angebracht, nur diesmal ohne Zusatz des Verbums Εὐϑυμιδες Ηο Πολιο »Euthymides, der Sohn des Polios.«

Das Ornament, das dieses Rückbild umgiebt, ist unten und an den Seiten schwarz wie auf der Vorderseite; während letztere aber oben ein rotfigurig ausgespartes, ungewöhnlich feines Palmetten- und Blütenornament zeigt, hat die Rückseite hier das herkömmliche Ornament der schwarzfigurigen Vasen.

Die Eigenschaften der Kraft und Grösse, die Euthymides immer auszeichnen, fehlen auch dieser Vase nicht, wenn sie auch keine seiner besten Arbeiten ist; und auch hier ist es in Zeichnung von Körper wie Gewand gar deutlich, wie er unter seinen Genossen der vorwärtsdrängende kühne Neuerer ist, nicht der bedächtige Euphronios, dessen moderne Phantasiegestalt den Euthymides ganz an die Wand gedrückt hat.

Bevor wir die Vase verlassen, müssen wir an den Namen des Diskoswerfers noch eine Bemerkung anknüpfen. Er heisst *Phayllos*. Auf einer sehr wahrscheinlich ebenfalls von Euthymides herrührenden Amphora im British Museum ist derselbe Name wiederum einem Pentathlos, einem Diskosträger beigeschrieben (Brit. Mus. catal. III, E 256; Hoppin, Euthymides, p. 22, V; pl. 7). Endlich erscheint derselbe Name auf einem gleichzeitigen sog. Psykter der früheren Sammlung Bourguignon, den Hauser dem Phintias zugeteilt hat (Antike Denkm. d. Inst. II, Taf. 20; Jahrb. d. Inst. 1895, S. 110); auch hier ist ein Pentathlos Träger des Namens und er ist vor seinen Genossen durch einen Kranz ausgezeichnet; er trägt einen Wurfstab. Sonst kommt der Name auf den Vasen niemals vor. Nun hiess bekanntlich einer der berühmtesten Athleten des Altertums Phayllos. Dieser war ein Pentathlos und hat dreimal in den pythischen Spielen gesiegt; besonders berühmt war sein weites Springen. (Der Sprung gehörte zum Pentathlon.) Er war in Kroton zu Hause. Als die grosse Persernot über Griechenland hereinbrach, hat er, der damals offenbar als hochangesehener Sieger in seiner Vaterstadt wohnte, ein Schiff seiner Landsleute, der Krotoniaten, befehligt und ist mit diesem wohl aus privaten Mitteln ausgerüsteten Schiffe den bedrängten Griechen bei Salamis zu Hilfe gekommen und hat hier mitgekämpft (Herod. 8, 47). Es scheint mir äusserst wahrschein-

[1]) Es fehlt in den Zusammenstellungen von Diskobolmotiven bei *Jan Six* in Gaz. arch. 1888, pl. 29, Fig. 10, und bei *G. Kietz*, Der Diskoswurf (München 1892).

lich,[2]) dass der auf unseren Vasen dreimal dargestellte Pentathlos Phayllos kein anderer ist, als jener Athlet, dessen Name offenbar in der Epoche kurz vor Salamis bei den Sportskundigen wegen seiner aussergewöhnlichen Leistungen in aller Munde war. Die Identifikation ist wichtig, indem sie uns warnt, die Stufe der Vasenmalerei, die Euthymides repräsentiert, zeitlich allzuweit von Salamis zu trennen. Denn die Siege, die Phayllos zu dem berühmten Manne machten, werden noch ziemlich frisch, und Phayllos wird gewiss noch kein älterer Mann gewesen sein, als er das Schiff nach Salamis führte.

---

[2]) Hauser a. a. O. dachte an die Identifikation, wollte ihr aber nicht vertrauen. Er hat sich der beiden Euthymides-Vasen nicht erinnert. Die Konsequenz, mit der Phayllos als Pentathlos erscheint, spricht entschieden für die Identifikation. *Klein*, Lieblingsinschr.[2] S. 18, 22, 122, 123, erwähnt nichts davon.

## TAFEL 82

## HYDRIA DES HYPSIS

## MÜNCHEN

Das Gefäss[1]) gehört zu derselben kleinen Serie attischer frührotfiguriger Hydrien wie Taf. 71; vgl. oben S. 65. Sie stimmt in der Form und in der Verteilung der Bilder genau mit den späterschwarzfigurigen Hydrien überein. Das Bild auf der Schulter hat auch die schwarz gemalten Ornamentsäume, dagegen das Hauptbild hier von Palmetten umrahmt wird, die in der rotfigurigen Technik ausgespart sind. Mit der veränderten Technik hängt auch die veränderte Zeichnung dieser Palmetten zusammen: die leichten, vielblättrigen Palmetten mit fortlaufenden dünnen Ranken, wie sie Taf. 71 zeigt, waren für die aussparende rotfigurige Technik weniger geeignet; daher hier die einzeln abgesetzten Palmetten mit wenigen dicken Blättern. Allein die ausgesparten, sich licht vom dunkeln Grunde abhebenden Ornamente stehen in besserer Harmonie mit dem Bilde als jene schwarzen allzu unruhig, ja aufdringlich wirkenden Palmettenranken.

Die Bilder haben wenig gegenständliches, aber um so mehr künstlerisches Interesse. Auf der Schulter sehen wir ein Viergespann, das der Lenker, in dem üblichen langen Gewande, zu besteigen im Begriffe ist; er hält die Zügel und den Lenkerstab (das Kentron) gefasst, und die Pferde beginnen anzuziehen und sich in Bewegung zu setzen. Das vierte Ross ist bis auf die Beine ganz gedeckt von dem dritten. Es folgen zwei Knaben zu Ross mit Peitschen. Die beiden decken sich zum grossen Teile; doch ist die hintere Figur dadurch klar gemacht, dass sie sich umwendet und den Arm mit der Peitsche ausstreckt. So ist das kleine Bild sehr reich an Motiven. Gedacht ist wohl der Auszug zu einem Wettrennen. Häufig sieht man auf den Schulterbildern späterschwarzfiguriger Hydrien Darstellungen von Viergespannen im Wettrennen, wie denn diese Hydrien überhaupt eine Vorliebe für Bilder mit Viergespannen haben.[2]) Links von der Knabengruppe steht der Name *Simos* (Σιμος), rechts ein Name, dessen erster und dritter und fünfter Buchstabe unsicherer Lesung sind: gewöhnlich wird νεδιος gelesen; doch ist der dritte Buchstabe wahrscheinlicher ein ρ und der erste H, der fünfte nahezu sicher ein α; also Hεριας (Ἡρίας). Bei dem Gespanne steht καλός und χαῖρε.

Das Hauptbild auf dem Bauche der Hydria stellt drei *Amazonen* dar, die sich zur Schlacht bereit machen. Alle drei haben einen kurzen gegürteten Chiton, der über dem Gürtel in der bekannten archaischen Weise feine, den Stoff charakterisierende Wellenlinien zeigt, die mit dem Pinsel in verdünnter Farbe ausgeführt sind, während unter dem Gürtel fallende Falten angegeben sind. Alle drei sind mit Schwert, Lanze und Helm, zwei auch mit Beinschienen und Rundschild bewaffnet. Die mittlere setzt eine tyrrhenische Trompete an den Mund, um sie zu probieren; sie

---

[1]) Aus *Vulci*. — *O. Jahn*, Beschr. d. Vasens. in München, No. 4. Abg. *Gerhard*, Auserl. Vasenb., Taf. 103. Vgl. *J. P. Meier* in Arch. Ztg. 1884, S. 252. *Klein*, Meistersign., S. 198. *Furtwängler*, Führer durch die Vasensammlung, S. 18.

[2]) Vgl. meinen Führer zur Vasensammlung, S. 17.

richtet den Schalltrichter deshalb nach dem Boden, nicht in die Höhe. Die zweite ist im Begriff, Schild und Schwert zu ergreifen; ihre Lanze lehnt neben ihr. Die dritte hält den Helm in der Hand; ihr Schild lehnt am Beine. Die Beischrift nennt sie *Andromache* (᾽Ανδρομαχε); die mittlere heisst *Antiopea* (᾽Αντιοπεα), die dritte *Hyphopyle* (Ηυφοπυλε). Was das χευχε bedeuten soll, das über der mittleren steht, ist unklar.

Das Bild ist vortrefflich komponiert. Es wirkt reich und voll und ist doch klar. Die Glieder der Figuren entwickeln sich breit und deutlich auf der Fläche. Eine sehr lebendige Gestalt ist die vorderste Amazone, die mit den leicht gebogenen Knieen, die sich umwendet; das Motiv hält einen rasch vorübergehenden Moment fest; sowohl die vorangegangene wie die folgende Bewegung tritt dem Beschauer vor die Phantasie; die Figur scheint sich vor uns vorüber zu bewegen. Es ist nur eine Brust, und diese im Profil gegeben, da eine Zeichnung der Brüste in schräger Vorderansicht noch über das Vermögen des archaischen Künstlers geht (vgl. Taf. 63). Die Figur mit der Trompete eignete sich sehr gut für die Mitte; da sie durch ihre Haltung etwas niederer ist als die anderen beiden, so ward ihr ein hoher Helmbusch gegeben, der in das Schulterornament einschneidet. Die Gestalt ist als Einzelfigur erfunden und ist ein beliebter Typus in der gleichzeitigen spätschwarzfigurigen und frührotfigurigen Vasenmalerei; er wird vielfach einzeln, öfter aber auch in Zusammenstellung mit anderen Kriegern verwendet.[1]) Das ursprüngliche Motiv lässt die Figur die linke Hand in die Seite stemmen. Es war keine Verbesserung, wenn unser Maler ihr statt dessen die Lanze in die linke Hand giebt. Ein Fehler ist es, dass die die Trompete haltende Hand als linke gezeichnet ist, statt als rechte; dem Maler war die Innenansicht der Hand interessanter als die Aussenseite. Die dritte ruhigstehende Amazone ist am meisten archaisch in der Haltung; sie steht auf beiden Sohlen und stützt die Lanze auf. Ihre Ruhe bildet einen schönen Gegensatz zu der Beweglichkeit ihres Gegenstückes auf der rechten Seite des Bildes.

Unter dem Fusse sind die beistehend (Abb. 27) wiedergegebenen Buchstaben eingeritzt. Es sind griechische Marken, welche die Vasen im Handel bekommen haben. Wir haben ähnliche schon früher kennen gelernt; eine besondere Arbeit von R. Hackl wird dieselben demnächst im Zusammenhang behandeln.

Abb. 27. Graffito unter dem Fusse der Hydria Tafel 82

Die Hydria hat ein besonderes Interesse dadurch, dass sie von ihrem Maler signiert ist. Rechts neben dem Rande des Hauptbildes steht die Inschrift Ηύφσις ἔγραφσεν »Hypsis hat's gemalt«. Von diesem Maler[2]) ist nur noch eine Hydria bekannt. Er ist eine der vielen Individualitäten, die in dieser grossen Zeit der Vasenmalerei in Athen auftauchen und rasch wieder verschwinden.

---

[1]) Eine Reihe von Beispielen hat *Hartwig*, Meisterschalen, S. 276, Anm. 1, zusammengestellt; er hat jedoch die mit der gesenkten und die mit der gehobenen Tuba nicht geschieden.

[2]) Ὕψις abgekürzt für Ὑψίας; Ὑψίς zu lesen und den Maler für eine Dame zu halten, besteht gar keine Veranlassung.

Abb. 28. Hydria des Hypsis der Samml. Torlonia (nach Ant. Denkm. II, 8)

Hypsis muss mit dem uns wohlbekannten Maler Euthymides in näherer Beziehung gestanden haben. Die Art seiner Zeichnung steht der des Euthymides ausserordentlich nahe und unterscheidet sich durchaus von der seiner mitstrebenden Zeitgenossen Phintias und Euphronios. In den Gewandfalten strebt Hypsis ebenso wie Euthymides schon nach natürlicher Bewegung; man beachte die rundlich sich biegenden Falten am Chiton der vorderen Amazone, dergleichen nur bei Euthymides, nicht bei Phintias, Euphronios oder Smikros vorkommt. Nicht minder im Geiste des Euthymides ist das Streben des Hypsis, die Profilzeichnung der Köpfe zu individualisieren. Die Gesichter unserer drei Amazonen sind ungewöhnlich detailliert und individuell durchgebildet. Sie finden hierin Parallelen nur bei Euthymides' weiblichen Köpfen, wie bei der Hekabe Taf. 14 und der Korone Taf. 33; das weiche Unterkinn ist bei Hypsis noch präciser gezeichnet als dort. Ganz verschieden sind die so viel allgemeineren und trockenen weiblichen Profile bei Euphronios oder Smikros (Taf. 62, 63).

Doch unterscheidet sich Hypsis auch von Euthymides. Er setzt die Iris des Auges noch gerade in die Mitte des Augenkonturs, während sie Euthymides schon mehr nach dem Winkel zu stellt. Vor allem aber hat Euthymides im ganzen eine grössere Art, der gegenüber Hypsis befangener erscheint. Auch hat Euthymides reichlichere Muskelzeichnung und liebt Verkürzungen, die Hypsis noch nicht bietet. Hypsis liebt dagegen sehr die archaische Zierlichkeit; ihm ist eigen das feine Geringel der Locken, das bei keinem der Zeitgenossen so reich und detailliert erscheint.

Die zweite Hydria des Hypsis, die wir kennen, hat die andere Form, die späterhin allein herrscht (vgl. oben S. 71). Es liegt derselbe Fall vor wie bei dem Zeitgenossen Phintias, dem wir die beiden Hydrien Taf. 71 zuschrieben, welche dieselben beiden Gefässtypen vertreten. Die Einrahmung des Bildes jener zweiten

Hydria des Hypsis und das von Henkel zu Henkel gehende Palmettenband stimmen völlig überein mit der Dekoration der Brüsseler Hydria Taf. 71, 2.

Wir geben beistehend Abb. 28 die Hydria des Hypsis nach Antike Denkmäler d. Inst. II, 8, wieder.[1]) Das in Vulci gefundene Gefäss befindet sich in der Sammlung Torlonia zu Rom. Das reizende Bildchen stellt die typische Scene der schwarzfigurigen Hydrien, Mädchen am Brunnen dar, allein in reizvoll neuer Weise mit lebendigsten Motiven. Das eine Mädchen legt sich eben den Wulst auf den Kopf, um dann die Hydria daraufzustellen; das andere ist im Begriff, die Hydria zu lüpfen. Ganz prächtig sind die Wasserspeier, ein Silens- und ein Löwenkopf. Die Beischrift im Quellhause lautet: χρενε Διονυσια (κρήνη Διονυσία), dionysischer Brunnen; wozu die Silensmaske sehr gut passt. Es ist also der Brunnen eines Dionysosheiligtums in Athen hier dargestellt.[2])

Dies ist von grossem topographischen Interesse. Bekanntlich hat Dörpfeld im Südwesten der Burg die Reste eines Brunnenhauses nachgewiesen, das in alter, wohl in pisistratischer Zeit errichtet worden war. Dörpfeld glaubte, dasselbe mit der Enneakrunos identifizieren zu dürfen. Allein dies geschah gegen die ausdrücklichsten Zeugnisse des Altertums und brachte eine Menge der willkürlichsten Annahmen und Verdrehungen der Tatsachen mit sich. Dörpfelds Hypothese ist insbesondere durch Wachsmuths unwiderlegliche Kritik beseitigt worden.[3]) Allein das von ihm nachgewiesene alte Brunnenhaus ist eine Thatsache; ich glaube, die Hydria Torlonia giebt ihm seinen Namen: es hiess κρήνη Διονυσία, und zwar weil es in unmittelbarer Nähe eines alten Dionysosheiligtums stand, dessen Kenntnis wir ebenfalls Dörpfelds Ausgrabungen verdanken.[4])

Rechts neben dem Bildrande, also an derselben Stelle wie auf unserer Münchner Hydria, steht der Name des Malers Hypsis (Ηυφσις.) Die Buchstaben sind in Form und Schreibweise denen der anderen Hydria ganz gleich. Den Zusatz ἔγραφσεν hat der Maler hier weggelassen. Ein Missverständnis konnte aber kaum entstehen.[5]) Ebenso fanden wir auf der Rückseite der Amphora Taf. 81 den Namen des Euthymides allein, ohne das Verbum, als zweifellose Signatur. Von Übereinstimmungen mit der Münchner Hydria beachte man das Haar des Mädchens links und vergleiche es mit dem der Amazone Andromache; selbst die feinen gerollten Enden des hinteren Haarbusches sind gleich.

---

[1]) Ebenda ist sie beschrieben von *Hartwig*. Vorher war die Vase beschrieben worden von *Helbig* im Bull. d. Inst. 1883, S. 166; *Klein*, Meistersignaturen[2], S. 199. Vgl. *Kretschmer*, Vaseninschriften, S. 119, Anm. 1.

[2]) Bisher fasste man Διονυσια als Name des Mädchens links; allein dies war offenbar ein Irrtum. Das ganz parallel zu κρενε in das Quellhaus geschriebene Wort gehört nicht zu dem Mädchen, sondern zu jenem.

[3]) *Wachsmuth*, neue Beiträge z. Topogr. v. Athen (Abh. sächs. Ges. d. Wiss. 1897). Ders. im I. Suppl. zu Pauly-Wissowa, Realenz., S. 213 ff. Leider hat sich *Judeich*, Topogr. v. Athen, S. 184 f., verleiten lassen, Dörpfeld zuzustimmen.

[4]) Dörpfelds Identifikation mit dem Dionysion »in den Sümpfen« ist freilich nicht haltbar; vgl. Wachsmuth a. a. O.

[5]) Gegenüber der richtigen Annahme von Helbig und Klein hat Hartwig a. a. O. gemeint, Ὑψίς lesen und darin den Namen des Mädchens rechts erkennen zu müssen; allein dies war sicher falsch; der hoch oben beginnende Name hat offenbar keinen Bezug auf das Mädchen, das vielmehr ebenso namenlos ist wie seine Genossin. Entscheidend ist die genaue Analogie der Signatur auf der Münchner Hydria.

Vermutlich ist uns noch manches unsignierte Werk des Hypsis erhalten, in dem wir einen begabten, aber doch noch etwas mehr im Archaischen befangenen und mehr zum Zierlichen als zum Kühnen neigenden Genossen des Euthymides kennengelernt haben.[6])

---

[6]) In Genf befindet sich eine mir durch eine Photographie bekannte schwarzfigurige Hydria, deren Schulterbild ähnlich dem unserer Hydria Taf. 82, aber doch verschieden ist. Das Bauchbild aber ist eine genaue Replik unseres Hauptbildes. Nach der Photographie glaubte ich das Schulterbild als vielleicht ächt, das Bauchbild als sicher gefälscht bezeichnen zu dürfen. Herr *Georges Nicole* hatte die Freundlichkeit auf meine Bitte das Original des Musée Revillod (im Palais d'Ariana bei Genf) zu untersuchen. Das Resultat dieser sehr eingehenden und besonders auch auf die Technik sich erstreckenden Untersuchung war, dass die ganze Vase zweifellos gefälscht ist. Interessant ist, dass die Vase ein Geschenk König *Ludwigs I.* an *Lola Montez* war, von der Revillod das Stück als antik kaufte. In dem Inventare der Vasensammlung König Ludwigs I. findet sich bei drei Stücken (einer schwarzfigurigen Hydria und zwei kleineren Vasen) die Notiz, dass der König dieselben am 1. Mai 1847 der Lola Montez geschenkt habe. Sehr wahrscheinlich hat er ihr damals auch die Genfer Hydria geschenkt; ein Glück für die Münchner Sammlung, dass er nicht das Original des Hypsis, sondern eine moderne Kopie schenkte, die er für den Zweck wohl eigens hatte anfertigen lassen. — Herr Nicole macht mich aufmerksam, dass schon Herr *Milliet* die Genfer Vase für falsch erklärt hat, vgl. Vases antiques des collections de la ville de Genève, 1892, p. 32, Anm. 2.

Abb. 29. Form der Schale Taf. 83.

## TAFEL 83
## HEKTORS LÖSUNG
## SCHALE IN MÜNCHEN

Die Trinkschalen stehen in der Zeit der frührotfigurigen Vasenmalerei zuerst weit zurück an Bedeutung hinter den grossen Gefässen wie den Amphoren und Hydrien. Ihre Bilder beschränken sich zumeist nur auf wenige Figuren zwischen ornamentalen Teilen. Eine Schale dieser Art aus dem Atelier des Chelis haben wir auf Taf. 43 kennen gelernt; dagegen Taf. 73, die Schale des Epiktet schon zwei grössere Bilder zeigt. Bald versuchte man aber auch, den ganzen Raum der äusseren Schalenwandung zu einem einheitlichen Bilde zu verwenden; nunmehr wurde die Schale eine wichtige, ja die beliebteste Vasenform für die bedeutenderen Maler.

Ein frühes Beispiel der Verwendung des ganzen Schalenäussern für ein zusammenhängendes Bild bietet die Münchner Schale dieser Tafel.[1]) Sie ist stilistisch noch ganz im Archaischen befangen und zeigt auch gar kein Streben, darüber hinauszukommen. Im Gegenteil, es ist etwas von handwerklicher Gleichgültigkeit, von jenem Schlendrian in ihr, der die meisten Schalenbilder des sogenannten epiktetischen Kreises charakterisiert. Es mussten erst Maler kommen, die an grossen Gefässen und den hier gestellten Aufgaben detaillierter Durchbildung der Figur ausgebildet waren, um neues Leben in die Schalenmalerei zu bringen und sie auf eine höhere Stufe zu heben. Ein solcher Meister war Euphronios. Unter den von ihm selbst als Maler signierten Gefässen ist nur eine einzige Schale; es ist die auf Taf. 22 wiedergegebene. Erst nachher, als Euphronios' Name nur noch als Atelierinhaber vorkommt, ist die Schale die von den wirklich bedeutenden Malern bevorzugte Vasenform.[2]) Nun sucht der Meister der zurückgebliebenen älteren Schalenmalerei, Epiktet, auch nachzukommen; auf Taf. 73 fanden wir Epiktet unter dem Einflusse des Duris (vgl. oben S. 83).

Ist das künstlerische Interesse der Schale unserer Tafel gering, so ist das

---

[1]) Jahn No. 404. Aus Vulci. Abg. *Inghirami*, galeria omerica II, 238, 239. *Overbeck*, Galerie heroischer Bildwerke, Taf. 20, 3; S. 470, 308. Vgl. *Benndorf* in den Annali d. Inst. 1866 p. 241 ff. *Luckenbach*, d. Verhältniss d. griech. Vasenb. zum epischen Kyklos, XI. Suppl.-Bd. Fleckeisens Jahrb. S. 508. *Robert*, Bild u. Lied S. 18, f. 142. *Furtwängler* in Festschrift für E. Curtius (1884) S. 186 f. *Pollak* in Athen. Mitth. 1898, S. 172.

[2]) In den Schriften von *Klein* und der von diesen abhängigen neueren Literatur sind diese Verhältnisse völlig entstellt und verdreht worden.

gegenständliche um so grösser. Zwar das Innenbild, das nach älterer Weise nur von einem tongrundigen Rändchen umgeben ist, scheint nichts Bedeutungsvolles darzustellen. Ein Jüngling sitzt auf einem Klappstuhl. Er ist mit Blättern bekränzt und hält einen Zweig in der Linken; er beugt sich vor und scheint mit der Rechten etwas vom Boden aufnehmen zu wollen. Das Gewand ist wie ein Schurz um die Hüften geschlungen.[1]) Ringsum steht die Inschrift Με . νον καλος ›der schöne Memnon‹. Es ist ein Lieblingsname, der auf den Schalen dieses Stiles sehr häufig erscheint.[2])

Die Aussenbilder stellen im Anschlusse an die schöne Dichtung des letzten Gesanges der Ilias dar, wie Priamos im Geleite von Hermes in das Zelt des Achilleus kommt und durch sein Flehen und durch die als Lösegeld bestimmten Geschenke den grimmen Helden bewegt, ihm die Leiche des Sohnes herauszugeben, damit er sie der Sitte gemäss bestatten könne.[3])

Bei Homer heisst es, dass Achilleus, als Priamos bei ihm eintritt, eben seine Mahlzeit beendet hatte. Nachdem er lange gefastet, hat Achill endlich, als seine Rache befriedigt ist, sich wieder den Genuss von Speise und Trank gestattet. Diese Andeutung des Epos hat der Künstler, auf dessen Erfindung unsere Vase zurückgeht, zu einem sehr wirkungsvollen Bilde gestaltet: *Achilleus* (᾿Αχιλευς), nach älterer Art als bärtiger Held gebildet, liegt zum Schmause gelagert auf der Kline, deren Matratze mit einem reizend lebendigen Friese wettreitender Knaben geziert ist. Vor ihm steht der reich besetzte Speisetisch, auf welchem man die langen herabhängenden Fleischstücke[4]) nebst einigem Grünzeug und die zahlreichen Brote deutlich unterscheidet. Den Leichnam des erschlagenen Feindes, den er zuletzt noch dreimal um das Grab des Patroklos geschleift, hat er unter die Kline gelegt: er will das Gefühl der Rache geniessen und gibt sich nun ganz dem Essen und Trinken hin. Er lässt sich von einem Mädchen bekränzen, das wir wohl *Briseis* nennen dürfen. Auf der Linken hält er den Becher; die Rechte liegt ruhend auf dem Knie. Dass Achilleus erst hart ist und den Leichnam nicht herausgeben will, konnte der Maler nicht deutlicher machen, als dadurch, dass er ihn von Priamos abgewandt ganz dem Genusse der Rache hingegeben zeigt. Die Unwahrscheinlichkeit, dass Achilleus den so nahe herangetretenen Priamos gar nicht zu bemerken scheint, kam für den Künstler, jenem Vorteil gegenüber, nicht in Betracht. Der alte *Priamos* (Πριαμος), dessen weisses Haar angedeutet ist, ist eilend herangeschritten und scheint mit der Linken schon Achills eines Knie zu berühren; die Rechte ist flehend ausgestreckt. *Hermes* (Hερμες), sein göttlicher Geleiter, verlässt ihn, da er am Ziele ist. Bei Homer kommt Hermes nicht bis ins Zelt; allein der Künstler durfte den wichtigen Umstand des göttlichen Geleites natürlich nicht übergehen und musste ihn durch Anwesenheit des Gottes andeuten. Hinter der den Achilleus bekränzenden Sklavin, die namenlos gelassen ist, steht ein junger *Myr-*

---

1) Der Knoten, den es hier bildet, sieht fast wie eine Frucht aus; dieser Teil des Gewandes ist vom Maler nicht genügend ausgeführt worden.

2) Vgl. *Klein*, Lieblingsinschriften[2], S. 54 ff., wo ein Verzeichnis gegeben ist und unsere Schale S. 58, No. 25, genannt wird.

3) Eine Zusammenstellung der Bildwerke, die sich auf diese Sage beziehen, gab *Benndorf* in den Annali d. Inst. 1866, p. 241 ff.; dazu gab *Pollak* in den Athen. Mitth. 1898, S. 170 f. einen Nachtrag. Über die Gemmen vgl. meine Antike Gemmen, Taf. 43, 20 und 58, 3 mit Text dazu.

4) Diese, die auch auf Taf. 83 sehr deutlich sind, hat Benndorf fälschlich als ungesäuertes Fladenbrot erklärt (Eranos Vindobonensis, S. 373); es sind zweifellos Fleischstücke (vgl. Löwy in Röm. Mitth. 1894, 98, und Pollak in Athen. Mitth. 1898, 176).

*midone* in voller Rüstung, ebenfalls ohne Namen; es ist ihm nur ein καλος beigeschrieben. Bei Homer sind Automedon und Alkimos bei Achill, als Priamos kommt; allein die Namen sind nebensächlich. Der junge Held drückt sich eben den Helm auf den Kopf oder fasst ihn, um ihn abzunehmen; man hat die Bewegung fälschlich als den Ausdruck des Staunens bezeichnet; die Geste kommt auch sonst auf Vasen dieser Epoche vor und kann nur auf das Helmaufsetzen oder Abnehmen bezogen werden.

Am linken Ende dieser Seite der Schale beginnt nun der Zug der Diener des Priamos, welche die als Lösegeld bestimmten Geschenke bringen. Voran kommt der Jüngling *Erodoros* ('Εροδορος), der aber wohl Herodoros heissen soll; das anlautende H wird in Attika zwar regelmässig geschrieben, doch gibt es auch Fälle, wo es ausgelassen wird. Er trägt eine Hydria und drei Becken; die Gefässe sind natürlich von Metall gedacht. Auf der andern Seite der Schale folgen drei weitere Jünglinge und ein Mädchen, die Geschenke für Achilleus bringen. Es werden drei Rosse herbeigeführt und das Mädchen trägt einen flachen Kasten, der Kleidungsstücke enthaltend zu denken ist. Die beigeschriebenen Namen lauten *Kallisthenes* (Καλισθενες) und *Ny(m)phes* (Νυφες); das nasale μ ist hier wie oft vor dem Konsonanten in der Schrift geschwunden,[1] ferner ist noch einmal der Anfang des Namens Kallisthenes (Καλις) beigeschrieben.[2] Der eine der Jünglinge hat die skythische Tracht, wodurch er aber nicht als Troer charakterisiert werden soll; die anderen Troer haben die gewöhnliche griechische Tracht.

Bei Homer Il. 24, 228 ff., bestehen die Geschenke, die Priamos mitbringt, hauptsächlich aus Kleidern, ferner aus Gold und aus Metallgefässen. Kleider und Gefässe hat unser Künstler auch angedeutet; allein deren Darstellung gab nicht recht aus. Um die Bildseite zu füllen und um die Geschenke mehr in die Augen fallend zu machen, wählte er die Pferde, die ihm als wertvolles und künstlerisch wirkungsvolles Geschenk passend erscheinen mussten. Sehr verkehrt war es, wenn moderne Erklärer dies nicht verstanden und meinten, es seien hier die Wagenpferde dargestellt, mit denen Priamos bei Homer angefahren kommt.

Wahrscheinlich ist indes unser Maler gar nicht der Erfinder dieses Zuges; auch eine spätschwarzfigurige Lekythos zeigt einen Diener mit einem Pferde hinter Priamos (Arch. Ztg. 1854, Taf. 72, 3). Dies Bild zeigt sich auch dadurch abhängig von demselben Vorbilde wie unsere Vase, dass Priamos auch dort ebenso wie auch auf einer spätschwarzfigurigen Lekythos in Athen (Ath. Mitth. 1898, Taf. 4)[3] mit weiten Schritten eilend herankommt; seine Bewegung ist auf den schwarzfigurigen Vasen noch stürmischer als auf der unsrigen.

Es ist eine Schöpfung von starker Leidenschaft, die hier zu Grunde liegt. Der grausam gewaltige Held, der die Befriedigung seiner Rache geniesst, und dann der fassungslose Greis, der, allen Stolz vergessend, stürmisch fleht, dies sind beides grossartig gedachte leidenschaftliche Gestalten.

Eine Komposition von ganz anderer Art, vornehm, ruhig, in ihrem wuchtigen Inhalt streng zusammengefasst, auf engsten Raum gedrängt, ist jene Darstel-

---

[1]) Vgl. Kretschmer, Vaseninschriften, S. 163.

[2]) Bei Jahn ist diese Inschrift irrtümlich zweimal verzeichnet.

[3]) Nur auf dieser äusserst flüchtig gezeichneten geringen Lekythos erscheinen hinter Priamos an Stelle von Dienern mit Geschenken zwei Frauen im gleichen Motive des Flehens wie Priamos; es können nur Frauen der Familie des Priamos gemeint sein.

Abb. 30. Relief von einem Bronzespiegel in Berlin

lung von »Hektors Lösung«, die uns auf altpeloponnesischen Bronzeblechreliefs erhalten ist.[2]) Ich lasse das beste Beispiel, das ich vor Jahren in der Festschrift für E. Curtius (1884) veröffentlicht habe, hier in Abbildung wiederholen (Abb. 30). Hektor's Leiche liegt am Boden; Priamos, gebeugt, auf den Stock gestützt, berührt das Kinn des Achilleus, ihn anflehend; hinter ihm Hermes, der ihn hierhergeleitet — ein meisterhaft gedrängtes Bild voll Ruhe und Klarheit, eine ächt dorisch-peloponnesische Schöpfung,[3]) der gegenüber unsere leidenschaftliche und in die Breite gehende Darstellung auf ein ionisches Vorbild zurückgehen mag.

[2]) Olympia Bd. IV, Die Bronzen, No. 701; Taf. 39. Festschrift für E. Curtius (1884), S. 181 ff. Athen. Mitth. 1895, Taf. 14, S. 478. Die richtige Deutung des olympischen Fragmentes schon in meiner vorläufigen Abhandlung über die Bronzefunde in Olympia, Abh. Berl. Akad. 1879, S. 94.

[3]) Die von *de Ridder* (de ectypis quibusdam aeneis) aufgestellte Meinung, diese Reliefs seien »ionisch«, ist gänzlich haltlos. Das argivische Lambda, das ich auf dem einen olympischen Stück konstatiert habe, ist ein unanfechtbarer Beweis der Herkunft.

Abb. 31. Graffito unter dem Fusse der Schale Taf. 83

# TAFEL 84
## HEKTORS LÖSUNG
## SKYPHOS IN WIEN

Dieser dem k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien[1]) gehörige vorzüglich erhaltene[2]) Becher oder Napf (Skyphos wird die antike Bezeichnung sein) stellt auf der einen Seite dieselbe Geschichte dar, wie die vorige Schale: die Auslösung der Leiche des Hektor durch den Vater Priamos.

Die Darstellung geht auf dasselbe Vorbild zurück wie die vorige Schale; doch hat der Maler verschiedene Veränderungen vorgenommen. Vor allem kommt Priamos hier nicht hastig heran und streckt nicht flehend die Arme aus; dies erschien dem Maler dieser Vase offenbar des greisen Königs unwürdig; er lässt ihn ruhig, mit königlicher Würde, den Knotenstock vor sich aufstützend, mit stolz gehobenem Kopfe an Achilleus Kline herantreten. Diese Änderung hatte noch einen besonderen Vorteil: der alte Typus sucht der Gewohnheit der archaischen Kunst gemäss möglichst viel auf einmal auszudrücken; er zeigt den um alles andere unbekümmerten Genuss der Rache bei Achilleus ebenso wie das aufgeregte Flehen des Priamos; dadurch kommt die grosse Unwahrscheinlichkeit in die Darstellung, dass Achilleus von dem sich doch so stürmisch gebärdenden Priamos, der sogar sein Knie anfasst, gar keine Notiz nimmt. Der Maler des Wiener Skyphos hat dies dadurch beseitigt, dass er Priamos ganz ruhig herantreten lässt, so dass es nicht unwahrscheinlich ist, dass Achilleus ihn noch nicht bemerkt. Auf das vorzügliche Motiv, dass Achill sich abwendet, wollte er keinesfalls verzichten; denn nur dadurch liess sich die befriedigte Rache des grimmen Achilleus genügend charakterisieren. Hätte er Achilleus den Kopf nach Priamos umwenden lassen, so musste er entweder darstellen, wie er dessen Flehen abweist — dies entsprach aber nicht dem endlichen Ausgang — oder wie er sich erweichen lässt und nachgiebt — dann war nur ein milder Achilleus, nicht der wilde rachedürstende dargestellt, und das Bild würde von matter Wirkung gewesen sein. Den Umschlag der Stimmung aber, das Gerührtwerden des Achilleus selbst zur Darstellung zu bringen, wie dies einem späteren Künstler, wohl einem grossen Maler so vorzüglich gelungen ist, dessen Schöpfung uns auf römischen Sarkophagen in Nachbildung erhalten ist, das lag ausserhalb des Bereichs der Kunst jener älteren Zeit.

Eine weitere Änderung, die der Maler des Wiener Skyphos vornahm, ist die, dass er die als Geschenk herbeigeführten Pferde beseitigte; das Motiv erschien ihm zu äusserlich und aufdringlich; er begnügt sich mit der Angabe von Metallgefässen und Kästen mit Kleidern; erstere werden von zwei männlichen Dienern getragen (es sind Hydria und Becken),[3]) letztere von zwei weiblichen. Der Künstler erreichte

---

[1]) Aus Caere. *Masner*, Katalog d. Samml. ant. Vasen im k. k. österr. Museum No. 328. Abg. Monum. d. Inst. VIII, 27. Wiener Vorlegebl. 1, 3. Vgl. *Brunn* im Bull. d. Inst. 1865, 214. *Benndorf*, Annali d. Inst. 1866, 241 ff. *Luckenbach* im XI. Suppl.-Bde. d. Fleckeisen'schen Jahrb. S. 508. *Robert*, Bild u. Lied S. 18 f. *Furtwängler* in Festschrift für E. Curtius (1884) S. 186, 2. *Hartwig*, Meisterschalen, S. 363 f.

[2]) Einige antike Brüche waren schon im Altertum mit Bronzedraht geflickt.

[3]) Zu dem Becken mit dem ringförmigen Untersatz mit drei Löwenfüssen (einer λεοντόβασις) und über erhaltene Beispiele dieser Form vgl. meine Ausführungen in Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 136, wo auch diese Vase genannt ist.

dadurch einen engeren Anschluss an Homer; offenbar hat er sich der Verse erinnert, in denen die Gaben des Priamos, die Kleider und Decken und Gefässe aufgezählt werden.

Auch darin schliesst sich die Wiener Vase enger an Homer an, dass sie Hermes bei dieser Szene im Zelte weglässt. Wir sehen, wie der Maler von dem archaischen Prinzip der Häufung der Motive sich abwendet und den dargestellten Moment einheitlicher zu gestalten sucht.

Er bestrebt sich ferner, das Lokal deutlicher zu vergegenwärtigen. An der Wand im Zelte des Helden sind Waffen, Helm, Schild und Schwert und Gewänder aufgehängt. Ferner ist angedeutet, dass der Leichnam des Hektor eben um das Grabmal des Patroklos herumgeschleift worden ist: die Arme hängen nicht herab, sondern sind über den Kopf gestreckt, und die Hände sind mit starken Riemen umschnürt, damit sie Achill an seinen Wagen gebunden hatte. In der ganzen Stellung des Leichnams ist angedeutet, dass er geschleift worden ist. Dies lag dem älteren Schalenbilde Taf. 83 noch ganz fern. Ein hübscher kleiner Zug von Charakteristik sind auch die kleinasiatischen Schnabelschuhe, die Priamos gegeben sind.

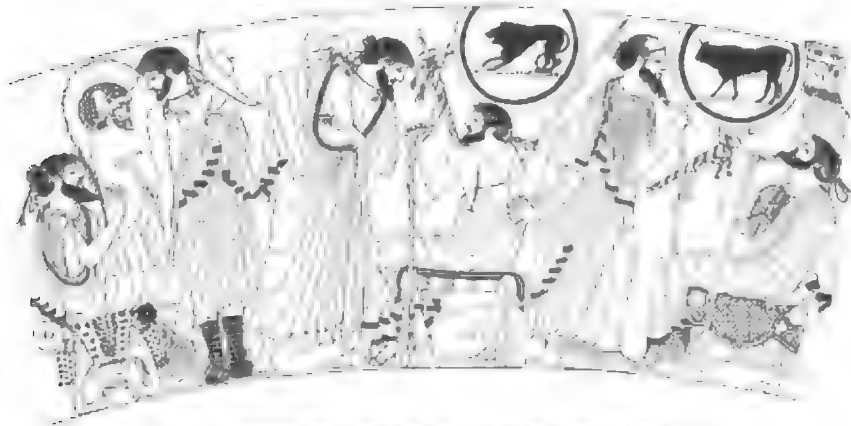


Abb. 32. Rückseite des Wiener Skyphos Tafel 84 (nach Mon. d. Inst. 8 27)

Achilleus, der hier schon jugendlich, nicht mehr bärtig erscheint, ist im Schmausen selbst dargestellt; er hält ein Stück Fleisch in der Linken und das Messer zum Zerkleinern in der Rechten, über dem Speisetische hängen mehrere grosse Fleischstücke (vgl. oben S. 72, Anm. 4). Er giebt seinem kleinen Mundschenk, einem schönen Knaben, der zu Häupten der Kline steht, einen Befehl;[1] dieser hält ein Weinsieb und eine Weinkelle in den Händen. Bronzegeräte gleicher Form sind uns noch erhalten.

[1]) Sehr verkehrt war es, wenn Luckenbach a. a. O. meinte, Achill sei von Staunen über Priamos ergriffen, wende sich deswegen ab und halte das Messer »in Verlegenheit« an den Mund! Und nicht minder verkehrt war die Annahme von Benndorf (Annali 1866, 244), Achill erteile seinem Diener den Befehl, Wein herbeizubringen zur Bewirtung des angekommenen Gastes Priamos. Diese wie so viele andere falsche Deutungen der archäologischen Literatur, gegen die wir in diesem Werke schon häufig uns wenden mussten, beruhen auf dem methodischen Grundfehler, dass der Erklärer vergisst, das Kunstwerk zunächst als Kunstwerk aus den diesem eigenen Bedingungen zu verstehen. Jene Interpreten stellen sich dem Bilde gegenüber, als ob es eine Wirklichkeit zu erklären gälte.

Auf der anderen Seite der Vase (auf der Tafel nach Photographien von Originalen, beistehend nach der Abbildung der Monum. d. Inst.) ist eine Versammlung von sechs bärtigen Männern dargestellt; eine Säule deutet einen geschlossenen Raum an. Aufgehängte Waffen (zwei Schilde, Helm und Schwerter) bezeichnen die Halle eines Helden. Drei der Männer sind durch den langen Chiton schon als ältere charakterisiert; einer derselben hat auch eine beginnende Glatze: zwei tragen den Petasos im Nacken, und einer hat dazu hohe Stiefel an. In eben diesem Kostüme mit den Stiefeln und dem Hute erscheinen Odysseus und Diomedes auf einem gleichzeitigen Skyphos des Hieron, der den Zorn des Achilleus darstellt (Monum. d. Inst. 6, 19); ebenso auch Odysseus auf einem Krater (Mon. d. Inst. 6, 21) und auf einem Aryballos (Arch. Ztg. 1881, Taf. 8) derselben Zeit, wo wieder Achills Zorn der Gegenstand ist; auch Diomedes trägt auf dem letztgenannten Aryballos den Petasos im Nacken. Ohne Zweifel sind auch auf der Wiener Vase die achäischen Fürsten gemeint, die sich beraten über den Grimm des Achilleus; der Held in Hut und Stiefeln wird wohl Odysseus, der andere im Hut Diomedes, der mit der Glatze Phoinix oder Nestor sein sollen; der links Sitzende, dessen Stuhl durch das Pantherfell ausgezeichnet ist, mag Agamemnon sein.

Eine solche Versammlung der Fürsten, die in Beziehung zu Hektors Lösung stände, giebt es bei Homer nicht. Sie ist vom Künstler frei erfunden nach Analogie der anderen Versammlungen, vor allem der im neunten Gesange geschilderten, wo über die Versöhnung des Achill beraten wird.[1]) Die Fürsten sind im eifrigen Gespräch, wie die lebendigen Gesten und ihr geöffneter Mund andeuten. Der Gegenstand des Gespräches kann natürlich nur Achilleus sein, und, wie nach dem Zusammenhange mit dem anderen Bilde anzunehmen ist, die grimme Rache, die Achill am Leichnam des Hektor auslässt, den er Tag für Tag dreimal um das Grabmal des Freundes Patroklos schleift. Es war auch künstlerisch ein guter Gedanke, eine Folie für das Bild der Hauptseite dadurch zu gewinnen, dass hier auf der Rückseite nur der Eindruck der Handlungen des Helden zur Darstellung kommt. Die Schilderung des Gespräches bot dem Maler auch Gelegenheit, im Wechsel der Stellungen und Gesten sein ganzes Können zu zeigen.

Die Vase ist künstlerisch ganz hervorragend, ein prachtvolles Meisterstück, dem nur leider Inschriften fehlen. Indes können wir den Meister mit Sicherheit bestimmen; er spricht sich in so zahlreichen Eigentümlichkeiten aus, dass gar kein Zweifel bestehen kann. Es ist *Brygos*, d. h. der Maler, der die mit der Ateliersignatur Βρυγος ἐποιεσεν bezeichneten Vasen bemalt hat, der Maler der signierten Schalen Tafel 25, 47 und 50, derselbe, dem wir die unsignierten Gefässe Tafel 49 und 64 zugewiesen haben. Ich überlasse es dem Leser, die Gründe für die Zuteilung durch Vergleichung selbst zu finden; sie offenbaren sich jedem aufmerksamen Beschauer. Zunächst könnte man dadurch stutzig werden, dass die Schalen des Brygos zumeist nur sehr bewegte Figuren enthalten, dieser Skyphos aber nur ruhige. Jedoch dieser Unterschied beruht auf einem feinen Gefühle für das jeder Vasenform Passende: für den hohen Becher waren ruhige Figuren entschieden geeigneter. Auch das hohe schlanke Gefäss Tafel 64, das wir Brygos zuwiesen, hat ruhige Figuren. Die Übereinstimmung des Wiener Skyphos mit den Brygos-Vasen spricht sich in einer Menge von Einzelheiten aus. Es sei hier nur auf die feinen Punkte

[1]) Diese Versammlung selbst nimmt Benndorf (Annali 1866, 267) hier dargestellt an.

Abb. 33. Mundschenk auf einer Schale des British Museum (nach Hartwig, Meistersch. T. 34)

der Mäntel, auf die Haartrachten (besonders den runden Wulst mit den Einkerbungen bei dem zweiten Manne der Rückseite), die Behaarung der Brust, die Formen der Waffen hingewiesen. Den Schild mit dem Stier und das darunterhängende Schwert neben der Säule vergleiche man mit dem genau entsprechenden Innenbilde der signierten Schale Tafel 25. Auch ein technisches Detail ist Brygos eigen: das Rot mit welchem die vom Tisch herabhängenden Fleischstücke gemalt sind, ist direkt auf den Thongrund aufgesetzt. Neben diesen äusserlichen Dingen ist es aber besonders die Führung des Profils und der Ausdruck der lebhaft bewegten Köpfe, die Brygos' Hand erkennen lassen.

Die ganze Ausführung ist von der höchsten Vollendung. Diese erstreckt sich auf sämtliche Figuren; mit besonderer Liebe aber ist der Kopf des Achilleus durchgeführt. Die Iris des Auges ist mit einem feinen Kreise umrissen und innen mit verdünntem, gelblichem Firnis gefüllt; auch sind mit sehr dünn aufgetragener und ganz verblaßter Farbe Wimperhaare längs der oberen und unteren Augenkonture angegeben;[1] ebenso wie an dem Georgoneion und an den zwei Männern der linken Gruppe der Rückseite. Das ganze Haar ist bei Achill wie bei den zwei Mädchen mit der gelbbraunen Firnissfarbe ausgeführt. Auch sonst ist, besonders am Schild des Achill, an seinem Helm und an den Gefässen sehr viel verdünnte gelbliche Firnissfarbe angewendet, wodurch ein reicher malerischer Eindruck hervorgerufen wird. Überaus mannigfaltig und sorgfältig sind die Haartrachten; an mehreren Figuren sieht man hinten im Nacken zwei Reihen feiner Pünktchen; damit sollen wohl die kleinen Härchen des Nackens angedeutet sein, welche in der Plastik des strengen Stiles so sorgfältig wiedergegeben zu werden pflegen. Die Vase gehört der späteren Zeit des Brygos an. Charakteristisch ist, dass eine Figur (der vermutliche Odysseus) schon mit beiden Füssen in der Vorderansicht gezeichnet ist. Eine besonders reizvolle, ja entzückende Gestalt ist der Mundschenk neben der Kline. Hier ist das eine Bein schon mit völliger Entlastung zurückgesetzt. Sehr ähnlich ist der Mundschenk auf einer von Hartwig dem Brygos zugeteilten Schale des British Museum (Hartwig, Meisterschalen Taf. 34; danach hier Abb. 33); dort ist die Stellung des zurückgesetzten Fusses verbunden mit dem Anlehnen an eine Säule, ein Motiv, das in der grossen Plastik erst durch den Sauroktonos des Praxiteles seine Gestaltung erhielt.

---

[1]) Leider sind diese am Kopfe des Achilleus bei der Zeichnung auf unserer Tafel übersehen worden.

## TAFEL 85

## HELENA ENTFÜHRT UND WIEDERGEWONNEN

## SKYPHOS DES HIERON UND MAKRON IN DER SAMMLUNG SPINELLI[1])

Auf den schönen Wiener Skyphos lasse ich unmittelbar ein nicht minder schönes Prachtstück, ein Gefäss der gleichen Form folgen, das auch im Stile jenem anderen ausserordentlich nahe steht. Wie bei dem Wiener Skyphos und wie bei zwei anderen gleichzeitigen Gefässen derselben Form, die von Hieron signiert sind, (Mon. d. Inst. 6, 19; 9, 43), beziehen sich auch hier beide Seiten der Vase auf dieselbe Sage; nicht auf einen und denselben Vorgang, wohl aber auf zwei verschiedene, doch eng zusammenhängende Scenen der Sage. Hier sehen wir auf der einen Seite die Entführung der schönen Helena durch Paris, auf der anderen die Wiedergewinnung durch den Gatten Menelaos.

Wie der vorige Skyphos den grimmen Achilleus verherrlicht, so dieser die schöne Helena. Die beiden Becher hätten können Gegenstücke bilden: Achilleus, das Ideal des jugendlich männlichen Helden — Helena, die schöne Frau mit allen Reizen und allen Schwächen. In dem verlorenen Epos der Kyprien war erzählt (vgl. den Auszug des Proklos), wie am Anfang des troianischen Krieges Achilleus begehrt, die Helena von Angesicht zu sehen. Aphrodite, die Beschützerin der Helena, und Thetis, die Mutter des Achill bringen die Zusammenkunft zu stande. Als dann die Achäer von Troja wieder abziehen wollen, ist es Achill, der, unter dem gewaltigen Eindruck der Schönheit der Helena, jene zurückhält, um zu kämpfen um die Wiedergewinnung der schönsten Frau. Diese beiden Gegenbilder, Achilleus und Helena, verherrlichen unsere beiden Skyphoi, die sich im Stile so nahe stehen, dass wir sie in unmittelbarster Nähe, wie im Wetteifer nebeneinander, den einen im Atelier des Brygos, den anderen im Nachbaratelier des Hieron entstanden annehmen dürfen.

Die schöne Helena ist die Schutzbefohlene der Göttin der Schönheit und Liebe, der Aphrodite. Alle ihre Handlungen, ihr ganzes Schicksal stehen unter der Leitung dieser Göttin. So hat das Epos die Ereignisse geschildert von der Begegnung mit Paris und der Entführung bis zu der Wiedergewinnung durch Menelaos bei der Zerstörung Troias. Immer ist es Aphrodite, die Helena beschützt und leitet und die alles ordnet und bestimmt.

Diesen im Epos durchgeführten Grundgedanken hat der Maler unseres Skyphos zur Unterlage seiner beiden Bilder gemacht.

Auf der einen Seite sehen wir Paris oder vielmehr *Alexandros*, wie ihn der Vasenmaler in Übereinstimmung mit den Kyprien und mit einigen Gesängen der Ilias hier nennt (Ἀλεχσανδρος), die Helena entführend. Die Scene ist nach dem

---

[1]) In der Sammlung des Marchese Spinelli auf dessen Landgute bei Cancello. Aus der Nekropole des alten Suessula. Abg. (sehr mangelhaft) Gazette archéol. 1880, Taf. 7, 8; S. 57 ff. *(de Witte)*; danach Wiener Vorlegebl. Serie C. 1. Vgl. Bull. d. Inst. 1879, p. 150 f. *(v. Duhn)*; Notizie d. scavi 1879, 207. *Robert*, Bild u. Lied, S. 54 ff. *Kekulé* in Arch. Ztg. 1882, S. 2 ff. (mit Abbildg.) *Hartwig*, Meisterschalen S. 301 f. *Weizsäcker* in Roscher's Lexikon d. Myth. III, 1800 (mit Abb.).

Schema der Brautführung gestaltet; doch diese war ja ursprünglich eine gewaltsame Wegführung, ein Brautraub. Daher die Sitte, dass der Bräutigam die Braut an der Handwurzel fasst und nach sich zieht. So geschieht es hier. Dasselbe Schema ist auch schon von der archaischen Kunst für die Heimführung der wiedergewonnenen Helena durch Menelaos verwendet worden; nur hat Menelaos dann das Schwert gezückt.[1]) Hier führt Alexandros die Helena (Ηελενε) wie seine Braut hinweg. Sie schreitet schüchtern zögernd, ganz wie eine Braut; ihre beiden Sohlen ruhen auf dem Boden; sie trägt ein Diadem und hat den Mantel wie eine Braut über den Hinterkopf gelegt. Das Willenlose, das schüchtern folgsame Wesen der Braut ist in der Haltung vorzüglich ausgedrückt. Sie geht nur, weil es *Aphrodite* will. Diese ihre Göttin ('Αφροδιτε) steht unmittelbar hinter ihr. Der Künstler suchte es deutlich zu machen, dass sie die Helena auf den verhängnisvollen Weg hindrängt, dass sie sie auf diesem Wege beschützen wird. Die nach dem Kopfe der Helena ausgestreckten Arme der Aphrodite haben im wesentlichen diesen Sinn; sie scheint mit den Händen den Liebling noch schmücken zu wollen. Ihr kleiner Sohn *Eros* ist ihr behilflich dabei; er scheint der Helena das Diadem im Haare zu befestigen. Aphrodite selbst trägt das Haar in einem Kopftuch verhüllt. Ihr folgt ihre Gehilfin und Genossin *Peitho* (Πειθο), die Göttin der Überredung, welche die Spröden dem Liebeswerben geneigt macht. Sie hält mit der Linken eine Blüte; es ist dies ein allgemein weibliches Motiv ohne besondere Bedeutung, das aus der grossen Plastik stammt. Die Mädchenstatuen des spätarchaischen Stiles, nach deren Vorbild die Römer später ihren Typus der Spes bildeten, pflegen so eine Blüte in der Rechten zierlich zu halten. Auch Alexandros hat einen Begleiter; ihm schreitet *Aeneas* (Αινεα) voran mit Schild und Speer, den Petasos im Nacken. Er wie Alexandros haben als Wanderer reich verschnürte Sandalen. Auch Aeneas ist ein Liebling der Aphrodite, ja er ist ihr eigener Sohn von Anchises, und in den Kyprien war erzählt, dass Alexandros auf Aphrodites Befehl den Aeneas als Begleiter mitnahm auf die Fahrt nach Sparta.

Am anderen Ende des Bildes hinter Peitho steht, unter den Henkel gezeichnet, noch eine Figur, ein Knabe mit der Geberde neugierigen Staunens. Es mag wohl ein Sohn der Helena gemeint sein; denn es war eine alte Überlieferung, dass Helena auch einen Sohn von Menelaos hatte, den Hesiod (frg. 117 K.) Nikostratos nannte; in Sparta sollen zwei Söhne der Helena verehrt worden sein mit Namen Nikostratos und Aithiolas (schol. Il. 3, 175). Auch in den Kyprien scheint ein Sohn der Helena und des Menelaos namens Pleisthenes vorgekommen zu sein.[2]) Da unser Vasenbild durchaus auf dem Epos der Kyprien zu beruhen scheint, so werden wir die Figur wohl Pleisthenes nennen dürfen; dem Maler war wohl der Name nicht genau erinnerlich, weshalb er ihn weggelassen hat; aber die Tatsache des Sohnes der Helena und des Menelaos kannte er und verwendete sie hier nicht ohne bestimmte Ab-

[1]) Mit Unrecht hatte Robert (Bild u. Lied, S. 56 ff.) die Deutung dieses auf schwarz- und frührotfigurigen Vasen erscheinenden Typus auf Menelaos und Helena bezweifelt; Robert wollte fälschlich überall Paris und Helena sehen (vgl. dagegen Kekulé in Arch. Ztg. 1882, S. 13 ff.). Entscheidend ist das von *v. Stern*, eine attische Vase, Odessa 1900 (russisch) publizierte frührotfigurige Bild dieses Typus mit den Beischriften Μενελε[ος und Ηελενε.

[2]) Der in den Scholien zu Euripides Androm. 898 genannte Autor ὁ τὰς Κυπριακὰς ἱστορίας συντάξας, aus welchem Pleisthenes angeführt wird, der nach Kypros kam, ist wohl schwerlich ein kyprischer Lokalhistoriker, wie Robert, Bild u. Lied, S. 55 Anm., annimmt, sondern, wie schon in C. Müller's Fragm. hist. graec. III, p. 340 bemerkt ist, eher der Dichter des Epos der Kyprien.

sicht. Denn, indem der Betrachter daran erinnert wird, dass Helena einen Sohn zurücklässt, wird die Schwere ihrer Tat gesteigert, und die Macht der Aphrodite erscheint noch grösser. Und diese zu zeigen, ist ja die Absicht des Künstlers, der darin der Intention des Epos der Kyprien folgt. Im Epos ist es Aphrodite, die den Alexandros zum Bau eines Schiffes und zur Fahrt nach Sparta treibt, Aphrodite, die ihm den Aeneas mitgiebt, Aphrodite, die ihm die Helena zuführt, nachdem der Gatte Menelaos sich nach Kreta eingeschifft hat.

Und nicht minder gross zeigt sich Aphrodites Macht in dem Bilde der anderen Seite. Endlich ist Troia gefallen, und Helena, die schöne Sünderin, kommt wieder in die Hand ihres Ehegemahles Menelaos. Es ist nicht anders als natürlich, dass der beleidigte Gatte, der seinem lang verhaltenen Grimm nun endlich Luft machen kann, mit gezogenem Schwerte auf die Frevlerin losstürzt. Allein hier tritt sogleich wieder Aphrodite ein. Schützend breitet sie die Arme nach ihrem verfolgten Liebling aus und verleiht ihr solchen Zauber und Liebreiz, dass der Verfolger Menelaos die gezückte Waffe sinken lässt und sein Zorn hinschmilzt vor der Schönheit des Weibes. Die Geschichte war in der »kleinen Ilias« erzählt, auf welches Epos das Vasenbild zurückzuführen ist; spätere Dichter, Ibykos und Euripides (Androm. 628 ff.) folgten dem Epos, und auch eine bekannte Stelle des Aristophanes (Lysistr. 155 ff.) spielt darauf an.

Etwas jüngere Bildwerke zeigen den Moment, wie Menelaos das Schwert ganz fallen lässt. Mehr Energie hat die Scene auf unserem Bilde. Hier ist die Wut des *Menelaos* ebenso wie die eben eintretende Sinnesänderung deutlich gemacht. Der Held (mit Beischrift Μενελεος) ist in voller Kriegsrüstung herangestürmt, doch hält er plötzlich inne; sein Kopf sinkt etwas nach vorne, während umgekehrt der Kopf der Helena stolz gehoben ist. Durch dieses einfache Mittel hat der Künstler die Scene deutlich gemacht. Eigentlich sollte die Sünderin beschämt den Kopf senken, und der rächende Gemahl mit gehobenem Kopf vordringen. Es ist umgekehrt; und daraus entnimmt der Beschauer mit Sicherheit, dass Menelaos, geknickt von der überwältigenden Macht der Schönheit, das Schwert gar nicht völlig aus der Scheide ziehen, sondern die Hand, die strafen sollte, tatlos sinken lassen wird. *Helena* (Ηελενε) zieht den Mantel mit der Linken empor, doch ohne sich zu verhüllen; sie wendet sich im Fliehen nach Menelaos um und zeigt sich ihm in dünnem durchsichtigen Chitone. Ihr Haar ist mit demselben Kopftuch verdeckt, das Aphrodite auf der anderen Seite der Vase trägt. *Aphrodite* ('Αφροδιτε) hat hier nur eine Haube; sie streckt beide Arme schützend nach Helena aus; ihre Hände scheinen das Kopftuch zu berühren; wahrscheinlich soll hierdurch angedeutet sein, wie die Göttin ihr erhöhte zauberische Schönheit verleiht.

Hinter Menelaos sitzt auf einem Sessel, unter den Henkel gezeichnet, der alte *Priamos* (Πριαμος), der sein spärliches Haar von hinten über die Glatze nach vorne gestrichen und auf der Stirne geknotet hat. Er macht mit der Linken einen ähnlichen Gestus des Staunens wie der Knabe der anderen Seite. Er ist eine Nebenfigur wie jener, aber geeignet wie jener, Ort und Situation dem Beschauer zu vergegenwärtigen. Wo König Priamos sitzt, da ist Troia. Priamos hat die Helena in Troia aufgenommen und die langen Jahre hindurch beschützt; als bedeutungs- und teilnahmsvoller Zuschauer war er dem Künstler erwünscht. Das Verhängnis, das über Priamos hereinbrach, seinen Tod durch den wilden Neoptolemos, denkt sich der Maler natürlich als erst nachher eingetreten; wie denn auch

im Epos die Erzählung davon offenbar erst auf die von Helenas Wiedergewinnung folgte.

Hinter Aphrodite steht noch eine Frauengestalt, die, wie die Peitho der anderen Seite, eine Blüte emporhält, was, wie bemerkt, nur ein allgemein weibliches Motiv ohne besondere Bedeutung ist. Sie heisst Κριϭεις, was wahrscheinlich eine alte, wohl aus dem Epos stammende Variante für *Chryseis* ist.[1]) Sie steht in Vorderansicht, in der üblichen Weise des strengen Stiles, so dass ein Bein von vorne, eines im Profil erscheint; sie wendet sich nach der Seite der Aphrodite um und nimmt offenbar freundlich teil im Sinne der letzteren. Dass sie aber nicht zu Aphrodite, sondern zu dem Manne rechts gehört, ist durch ihre Stellung in Vorderansicht angedeutet. Dieser Mann, ein Alter mit weissem Haar und Bart, stützt den Krückstock auf und schaut ruhig in würdiger Haltung zu. Er heisst Κριϭευς, was wiederum als alte Variante für *Chryses* anzusehen ist.

Chryses kennen wir aus der Ilias als den greisen Priester des Apollon Smintheus, der in Chryse zu Hause ist, das wahrscheinlich auf Lesbos zu denken ist.[2]) Seine Tochter ist Chryseis. Diese lebte als Kriegsgefangene im Zelte des Agamemnon, bis ihr Vater kommt, um sie auszulösen; dies verweigert Agamemnon, und erst die Pest, die Apollon sendet, zwingt ihn, die Chryseis zu ihrem Vater nach Chryse zurückzuschicken.

Was sollen diese beiden Personen hier? Man hat bisher auf eine Erklärung verzichtet oder die beiden als eine ganz sinn- und gedankenlose Zutat des Malers bezeichnet. Er soll, so sagte man, eben zwei ihm zufällig aus dem Epos bekannte Namen hier ganz willkürlich beigeschrieben haben. Die Figuren selbst seien auf folgende Weise hereingekommen: die Chryseis sei eigentlich eine Peitho, die der dumme Maler nicht mehr verstanden habe. Dass durch ihre Stellung entsprechend ihrem Namen ihre Zusammengehörigkeit mit dem Greise schon angedeutet ist, wird von der superklugen Oberflächlichkeit dieses Interpreten natürlich übersehen. Der Alte aber soll ebenso wie der Priamos des anderen Bildendes einem anderen ganz seltsamen Missverständnis seine Existenz verdanken. Auf einer anderen, ebenfalls aus Hierons Atelier hervorgegangenen Vase nämlich sind zwei ältere Männer, Ikarios und Tyndareos, bei der Entführung der Helena als Zuschauer gegenwärtig. Diese soll nun unser Maler törichterweise in die Darstellung von Helenas Wiedergewinnung verpflanzt und den einen als Priamos auf einen Sessel gesetzt, den anderen mit dem aus der Luft gegriffenen Namen Chryses an das andere Ende gestellt haben.[3]) Auf solch einfache Weise liesse sich freilich jede Unbequemlichkeit der Deutung leicht aus dem Wege räumen; doch scheint uns gar keine Deutung immer besser als eine auf solchem Wege erreichte.

Der Maler, der sich uns bisher in allen Zügen als so fein überlegend erwies, hat Chryses und Chryseis gewiss mit bestimmter Absicht eingeführt. Chryses ist Priester des Apollon und steht in engem Verhältnis zu seinem Gotte, und dieser ist Schutzgottheit von Troia ebenso wie es Aphrodite ist. Chryses gehört in das

---

[1]) Vgl. Kretschmer, Vaseninschriften (1894), S. 206 f.

[2]) Vgl. Tümpel in Pauly-Wissowa, Realencyklop. III, 2494.

[3]) Der diese schöne Erklärung ausgesonnen hat, ist Reinhard Kekulé in der Archäol. Zeitg. 1882 S. 4 ff. — Derselbe Gelehrte sieht S. 16 in der Durchsichtigkeit des Gewandes der Helena eine rohe Weise; wenn hier etwas roh ist, ist es aber gewiss nicht die Kunst unseres Malers Makron. Vgl. übrigens über die Durchsichtigkeit der Gewänder auf den Hieron-Vasen unten S. 84.

Reich des Priamos; es wäre nicht unmöglich, dass das verlorene Epos Chryses und Chryseis noch einmal vor der Zerstörung Troias in der Stadt auftreten liess, natürlich im Dienste Apollos. War ein solcher Anhalt im Epos vorhanden, so ist die Anwesenheit des Paares hier leicht verständlich. Aber auch ohne diese Annahme ist unser Bild erklärlich mit Zuhilfenahme anderer Vasendarstellungen. Auf zwei Vasenbildern nämlich, die etwas jünger sind als das unsere und der Zeit um 460 v. Chr. angehören, flieht Helena von Menelaos verfolgt in das Heiligtum des Apollon, welches auf dem einen kürzeren Bilde uns durch Statue und Altar,[1]) auf dem ausführlicheren[2]) ausserdem durch die Gestalt des Apollon selbst vergegenwärtigt wird. Es muss also die Überlieferung, und zwar wohl schon das Epos, berichtet haben, dass Helena in das Heiligtum des Apollon, des Hauptschutzgottes von Troia, flieht und hier von dem sie bedrohenden Menelaos errettet wird. Auf unserer Vase vertritt Chryses, der Priester, offenbar das Heiligtum des Apollon, in welches Helena zu fliehen im Begriffe ist. Aber die eigentliche Rettung erfolgt nicht durch Apoll, sondern durch Aphrodite, die spezielle Beschützerin der schönen Frau. So wie Priamos am einen, so dient also Chryses am anderen Ende des Bildes dazu, Ort und Situation zu verdeutlichen. Von Chryses aber ist seine Tochter, die Chryseis, wegen derer allein der Vater im Epos eine Figur spielt, unzertrennlich. So sehen wir sie auch hier neben Chryses; sie wendet sich um zu Aphrodite. Auch sie nimmt Anteil an dem Schicksal der Helena; ist doch auch sie einst durch göttliche Hilfe aus der Hand der Griechen gerettet worden. Ob der Künstler, der zuerst die Chryseis hier einführt, vielleicht auch an die Göttin Chryse, mit der sie ja zweifellos zusammenhängt, und an die Chryse genannte Aphrodite des lesbischen Kultus gedacht hat, wage ich nicht zu sagen; aber unmöglich wäre es wohl nicht.

Wir haben uns bisher nur die Bedeutung der Bilder vergegenwärtigt; allein die Vase hat auch ein grosses künstlerisches Interesse. Es ist eine Arbeit von höchster Vollendung und Sorgfalt. Die Vase übertrifft darin noch die vorige. Die Köpfe namentlich sind alle aufs feinste durchgeführt. Nur bei der einzigen Figur des Knaben unter dem Henkel ist das Haar des Oberkopfes in gewöhnlicher Weise voll schwarz gemalt; sonst ist es immer mit feinen Pinsellinien auf einem mit verdünntem Firnis angelegten Grunde im einzelnen ausgeführt. Besonders fein sind die bei den meisten Figuren in Relief aufgesetzten kleinen Punkte, welche die Buckellöckchen andeuten. An sämtlichen Figuren ferner, mit Ausnahme jenes einen Knaben unter dem Henkel, ist die Iris des Auges mit feinem Kreise, die Pupille mit einem Punkte darin bezeichnet. Ausserordentlich reich in der Zeichnung sind die Gewänder; die schweren Wollmäntel und die dünnen Linnenchitone sind in ihrem Gegensatze vortrefflich charakterisiert.

Glücklicherweise hat sich der Meister hier genannt. Auf dem einen Henkel steht eingeritzt der Name des *Hieron* als des Atelierinhabers (Hιερον ἐποιεσεν; hier mit vierstrichigem Sigma neben dreistrichigem in den übrigen Inschriften, ganz wie auf dem Skyphos mit Triptolemos im British Museum, Monum. d. Inst. 9, 43). Unter dem anderen Henkel aber, zur Seite der Figur des Knaben steht aufgemalt die Signatur des Malers ***Makron*** (Μαϰρον: ἐγραφσεν).

[1]) Vase in Wien, Laborde 2, 34; Annali d. Inst. 1849, D.

[2]) Grosser Volutenkrater in Bologna, mit Darstellungen der Wiedergewinnung von Helena und Aithra, Monum. d. Inst. 10, 54.

Wir besitzen eine grössere Anzahl von Vasen mit der Signatur des Atelierinhabers Hieron; eine derselben haben wir auf Taf. 46 kennen gelernt[1]); immer heisst es Ηιερον ἐποιεσεν. Keine dieser Vasen nennt uns den Maler. Dieser ist einzig auf unserem Helena-Skyphos bezeichnet.

Dieser unterscheidet sich indes von den anderen mit Hieron signierten Vasen etwas in der Zeichnung, so dass man gefragt hat, ob wir alle diese dem Makron als Maler zuweisen dürfen, oder ob wir mehrere bei Hieron beschäftigte Maler anzunehmen haben. Die Zeichnung unseres Skyphos ist subtiler und feiner als die der sonstigen Hieron-Vasen ist. Vor allem sind die Proportionen wenigstens der meisten Figuren ein wenig schlanker, und es fehlt hier ganz jener Eindruck etwas plumper Schwere, den gerade die Gestalten der beiden anderen mit Hierons Name signierten Skyphoi (Mon. d. Inst. 6, 19 und 9, 43) machen. Deshalb ist denn auch Hartwig der Meinung, es sei Makron von dem Maler der übrigen mit Hierons Name signierten Vasen zu trennen, er sei eine besondere Persönlichkeit, und es sei eben ein Zufall, dass uns von ihm nur dies einzige Werk erhalten sei.

Ich halte dies nicht für richtig und glaube vielmehr, dass Makron ganz gewiss der Maler nicht nur dieses, sondern aller uns erhaltenen, mit der Inschrift des Atelierinhabers Hieron bezeichneten Vasen ist. Dass sein Name unter den erhaltenen nur an diesem einen Stück vorkommt, wird damit zusammenhängen, dass eben dieses eine mit ganz anderer Sorgfalt und Feinheit ausgeführt ist als die übrigen; der Maler mochte hier besonderen Grund haben, sich zu nennen.

Dass die Bilder unseres Helena-Skyphos durch zahlreiche Übereinstimmungen, die selbst in unscheinbare Kleinigkeiten gehen, mit den übrigen Hieron-Vasen eng verknüpft ist, hat Hartwig selbst bemerkt (Meisterschalen S. 302). Er weist mit Recht auf die Identität der Gewandbehandlung hin, ferner auf einzelne Besonderheiten, wie das feine Perlenkettchen am Halse der Mädchen (hier bei der Peitho und der Kriseis; vgl. die Mänaden unserer Taf. 46, sowie die Amphitrite und Persephone, Monum. 9, 43), ferner die Bildung der Hände und Füsse. Ich füge ferner hinzu die ursprünglich kleinasiatisch-ionische Tracht der Haube mit hinten heraustretendem Haarschopf (vgl. Tafel 46 und Vorlegebl. A, 4); dann die Art der reichlichen Durchzeichung der weiblichen Körper unter dem Chiton, die auch auf Taf. 46 bis zur Angabe der Schamhaare geht. Man vergleiche ferner insbesondere die gespreizte Hand bei unserer Peitho, dem Priamos und dem Knaben mit den Händen auf Taf. 46; ganz anders und besser zeichnet Brygos solche Hände (Taf. 25, 47). Überhaupt sind die plumpen grossen Hände, die auch unserem Skyphos trotz sonstiger Feinheit eigen sind, ein Merkzeichen des Meisters. Ferner vergleiche man den schwebenden Eros vor Helena mit den Eroten der Hieronschale Vorlegebl. A, 5; die Art des Schwebens, der Flügelansatz, die ganze Zeichnung sind völlig gleich.

Vor allem charakteristisch ist aber die Behandlung des Gewandes: diese breite Pracht der Gewänder ist nur Hieron, keinem der anderen Rivalen eigen; die künstlerische Rolle, die hier das Gewand spielt, ist speziell hieronisch. Der Sinn des Meisters für die Wirkung des Gewandes tritt besonders schön an der fliehenden Helena hervor, deren schwerer Mantel einen prachtvollen Hintergrund für die Figur im feinen Chiton bildet. Das erinnert schon ganz an die Bedeutung,

---

[1]) Der Henkel der Schale Tafel 24 ist, wie Bd. I, S. 114, bemerkt ist, der Schale fremd.

die dem Gewande an den guten Parthenonmetopen des phidiasischen Stiles verliehen ist. Der weit bauschende, tiefe Kolpos der Chitone ist auch eine besondere Eigentümlichkeit der hieronischen Werke.

Die Zeichnung der Profile der Köpfe stimmt, obwohl sie hier feiner und subtiler ist, doch genau mit den sonstigen Hieron-Vasen und ist von der der Brygos- und Duris-Vasen ganz verschieden.

Endlich ist auch die Zeichnung des Mäanders wichtig: es ist derselbe fortlaufende Mäander, der die sämtlichen mit Hierons Name signierten Vasen zum Unterschiede von denen des Brygos und Duris charakterisiert.

Auf Grund all dieser Übereinstimmungen dürfen wir nicht zweifeln, dass Makron der Maler aller uns bekannten Hieron-Vasen ist. Weshalb er aber auf dem Helena-Skyphos von seiner sonstigen Art etwas abweicht, das, glaube ich, macht die von uns hier gegebene Zusammenstellung mit dem Wiener Hektor-Skyphos Tafel 84 klar: Makron sucht hier mit Brygos zu wetteifern und ihn zu übertreffen. Dabei nimmt er manches von dem Rivalen an; er sucht seine Figuren schlanker zu machen und ihre Haare mit viel Anwendung von verdünntem Firnis reicher zu gestalten. Die Figur des Priamos sieht wie direkt von dem Hektorbecher beeinflusst aus.

Makron hat den Brygos-Maler auch übertroffen in der Feinheit des Details und in der Pracht des Gewandes; allein in anderen wesentlicheren Dingen bleibt er hier wie auf allen Hieron-Vasen hinter Brygos zurück. Sein Verständnis für die Funktionen der Glieder ist weniger entwickelt; daher seine geringe Zeichnung von Händen und Füssen. Den ganzen Figuren eignet trotz starker Bewegung nicht entfernt das intensive innere Leben, das die Gestalten des Brygos auszeichnet. Auch liebt er Verkürzungen nicht. Solche völlig kreisrunde unverkürzte Schilde, wie wir sie hier bei Menelaos und Aineas sehen, würde Brygos niemals so bewegten Figuren gegeben haben. Allein mit der starren Form beider Schilde versöhnen uns die Schildwappen: der anspringende Löwe ist ein ganz reizendes kleines Kunstwerk für sich alleine.

Abb. 34. Form der Schale Tafel 86

# TAFEL 86
## KENTAURENSCHLACHT
## SCHALE IN MÜNCHEN[1])

Auf allen drei Bildern der Schale ein Kampf von vollbewaffneten griechischen Helden mit Kentauren, den wilden Dämonen des Waldes, deren Waffen ausgerissene Baumstämme bilden. Die Szene spielt im Walde selbst, wie ein Baum auf dem einen Bilde andeutet. Die Sage von dem Hochzeitsfest des Peirithoos, das die Kentauren stören, erscheint erst auf etwas jüngeren Vasen, denen der Zeit gegen 460.

Einen ganz ähnlichen Kentaurenkampf auf einer Vase gleicher Epoche lernten wir auf Taf. 15 kennen. Es sind beides hervorragende Darstellungen, beide voll Kraft und Feuer, kühn in den Motiven und in der Gruppenbildung; beide auch kühn in verkürzter Zeichnung. Auf beiden Vasen begegnen wir der Dreiviertelansicht des Kopfes, die sonst in dieser Zeit noch durchaus gemieden und erst in wesentlich jüngerem Stile geläufig wird. Unsere Schale bringt dazu auch eine kühne und starke Verkürzung in dem Pferdekörper und dem menschlichen Oberkörper des Kentauren des Innenbildes. An beiden Vasen ist von verdünntem Firnis reichlicher Gebrauch gemacht; doch verliert sich die Schale nicht so in kleine Details wie die Wimpern, die auf Taf. 15 so ausführlich gegeben sind; auch sind die Haare hier in der gewöhnlichen Art der Vasen, nicht so eigentümlich detailliert wie Taf. 15. Die Körper sind auch behaart, doch weniger stark als auf Taf. 15. Die Schildwölbung ist schattiert, doch nicht wie auf Taf. 15 der Pferdeleib. Sehr reichlich sind auf der Schale rot aufgemalte Details, insbesondere ist das rote Blut sehr ausführlich behandelt. Die ganze Zeichnung der Schale ist flüssiger und leichter, die Bewegungen sind weniger hart als auf dem anderen Gefäss.

Im Innenbilde ist der Kentaur schon ganz besiegt; der griechische Hoplit tritt ihm auf den Bauch und stösst ihm die Lanze in den Unterleib. Der Kentaur,

[1]) Aus Vulci. Jahn No. 368. Abg. Hartwig, Meisterschalen, Tafel 59, 2 und 60, S. 542 ff. Obwohl die Tafel zu den relativ besseren in dem Hartwigschen Werke gehört, ist die Wiedergabe doch, wie ein Vergleich mit unserer Tafel lehrt, eine äusserst mangelhafte. Das meiste von der feinen Innenzeichnung fehlt bei Hartwig und das was gegeben ist, entbehrt ganz der Festigkeit der Linie des Originales.

der auch schon eine blutende Wunde in der Brust hat, lässt den rechten Arm schon todesmatt herabhängen, den andern hat er über den Kopf gelegt. Das grinsende breite Maul in dem vornüberhängenden dicken Kopfe charakterisiert auf derbe Weise den Unhold. Die bewegte Gruppe ist wundervoll in das Rund komponiert.

Die eine Aussenseite zeigt zwei Gruppen. Ein Grieche umfasst einen Kentaur mit dem Schildarm und stösst ihm das Schwert in den Leib; der Kopf des Kentaurs erscheint in Vorderansicht. Ein zweiter Grieche stösst demselben nach hinten ausschlagenden Kentaur das Schwert in den Pferdeunterleib, dass das rote Blut herausspritzt. Er ist im Motive des Zurücksinkens gebildet, da er von den Pferdehufen getroffen wird. Über jenes Motiv vgl. Aegina, das Heiligtum der Aphaia S. 346. Der Held der nächsten Gruppe hat den Kentauren unten am Barte gefasst; er schwingt das Schwert, das eigentlich in verkürzter Ansicht gedacht ist, was der Zeichner aber nicht ausführen konnte; daher der Unterarm mit dem Schwert jetzt wie verrenkt erscheint. Vorzüglich ist der Kentaurenkopf mit krummer Nase und vielen Falten im Gesicht. Die Kentauren haben übrigens alle doppelte Binden um den Kopf geschlungen.

Auf der anderen Seite erscheint nur eine Gruppe aus drei Figuren. Hier hat der Kentaur den Griechen niedergeworfen und der Kentaur packt den Griechen am Barte. An dem in Dreiviertelansicht gezeichneten Kopfe ist der Helmbusch doch in Seitenansicht gegeben, da ihn der Künstler noch nicht verkürzt zeichnen konnte. Dem Gefallenen kommt ein Genosse zu Hilfe, der dem Kentauren die Lanze von hinten durch den Leib stösst, so dass die Spitze auf dem Rücken herauskommt.

Die Buchstaben, die flüchtig beigefügt sind, haben nur dekorative Bedeutung; sie geben keinen Sinn.

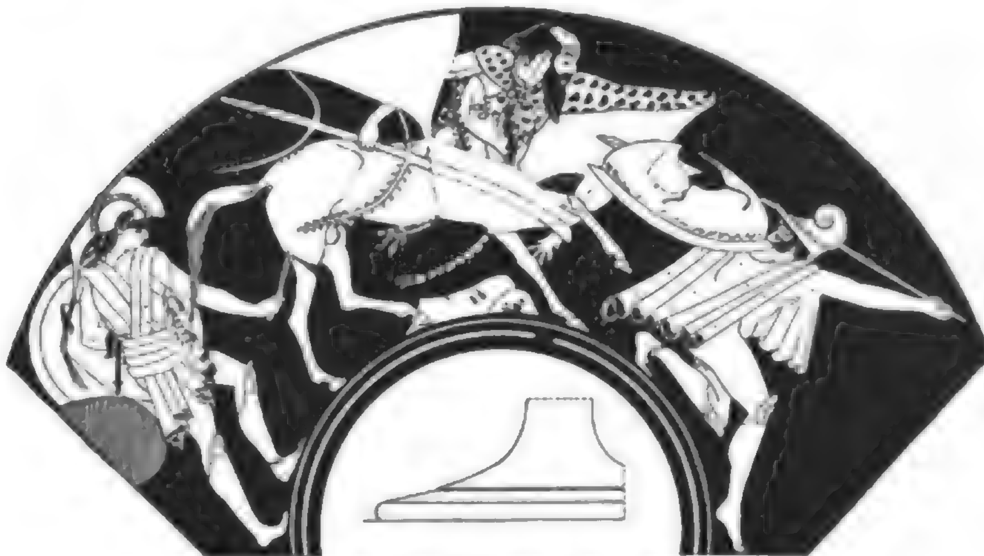


Abb. 35 Schale in München. Aussenseite A

Die Schale ist wahrscheinlich aus dem Atelier des Euphronios hervorgegangen; und zwar ist sie wohl von demselben eminent begabten Maler gezeichnet, der die meisten der mit Εὐφρονιος ἐποιεσεν signierten Schalen bemalt hat, den wir nach dem auf manchen seiner Werke erscheinenden Lieblingsnamen

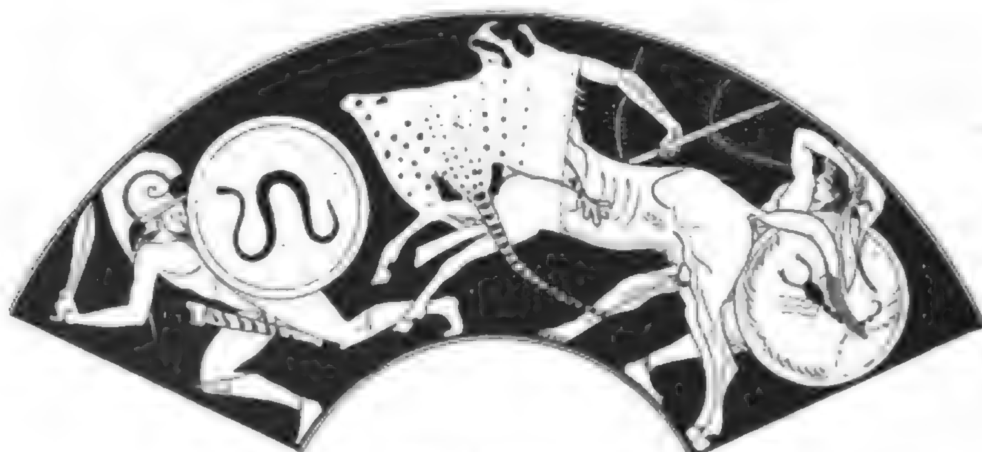


Abb. 36 Schale in München. Aussenseite B

Panaitios den »Panaitios-Meister« genannt haben (Bd. I, S. 104, 110). Wir kennen ihn von den Tafeln 5 und 23. Man vergleiche namentlich die Pferdekörper von Tafel 23 mit denen der Kentauren. Unsere Schale ist indes ein etwas späteres Werk des Meisters als die den Panaitios feiernden Schalen, die dem Stile nach älter sein müssen. Doch ist der Zusammenhang dieser Werke ein unlöslich enger, und es scheint mir jetzt unrichtig, wenn Hartwig in seinem Werke über die Meisterschalen diese und andere mit dieser zusammenhängenden Schalen von Euphronios d. h. dem Panaitios-Meister trennen und einem anderen Maler geben will. Er nennt diesen Onesimos nach der Malerinschrift . . . ιμος ἔγραφσ[εν auf einer Schale des Louvre, die zugleich die Ateliersignatur Εὐφρονιος ἐποιεσεν trägt (Hartwig, Meisterschalen, Taf. 53). Allein diese Schale und alles, was mit ihr zusammenhängt, auch die Peruginer Troilosschale mit Euphronios Ateliersignatur (Hartwig, Taf. 58) sind, wie mir scheint, von den Werken des Panaitiosmeisters doch nicht zu trennen und sind nur die jüngeren Werke seiner Hand. Wir könnten also den »Panaitios-Meister« auf Grund der Schale des Louvre [Ones]imos nennen. Gerade die Gleichheit des Pferdetypus mit dem allzuweit vorgeschobenen Auge bei dem »Panaitios-Meister« (Tafel 23) und dem Hartwigschen Onesimos spricht neben anderem Detail (wie dem gleichen Mäander) zusammen mit der vollen inneren Übereinstimmung des ungemein feurig lebendigen Wesens in all diesen Bildern für die Identität ihres Malers.

Ich füge wegen der grossen Verwandtschaft mit unserer Schale noch ein anderes, nur etwas geringeres und flüchtigeres Werk wohl desselben Malers hier bei, eine kleinere Schale in München (Abb. 35—37).[1] Motive und Ausführung sind sehr ähnlich wie an der grösseren Schale. Die Kentauren sind hier mit Fellen ausgerüstet. Die Tupfen auf den Mänteln der Helden sind in der Art des Brygos. Auch hier sticht ein Held von hinten in den Leib eines Kentauren, hier nur mit dem Schwerte statt mit der Lanze. Auch hier die Falten in den Gesichtern der Kentauren. Auch hier die hinreissende Lebendigkeit in der Erfindung. Bemerkenswert ist das Motiv des geduckt ausweichenden Helden und sein Helm, dessen Form einer skythischen Mütze ähnelt.

[1]) Neuere Erwerbung aus Etrurien (Inventar-No. 2167.)

Schon Hartwig hat (Meisterschalen S. 547) mit Recht hervorgehoben, dass, wenn man einerseits diese attischen Vasenbilder der Epoche um 480 v. Chr. und andererseits die grossen Reliefkompositionen der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, die Parthenon-Metopen und den Fries von Phigalia vergleicht, man sieht, dass eigentlich alle wesentlichen Erfindungen in den Motiven des Kampfes mit den Kentauren schon in jener älteren Zeit gemacht worden sind. Besonders auffällig ist das Motiv des nach hinten ausschlagenden Kentauren, das sowohl Tafel 15 als unsere Tafel zeigt und das im Phigalia-Fries besonders hervortritt. Die Ausführung der Motive auf den Vasen hat auch noch viel mehr Frische und ursprüngliche Kraft als die in jenen Skulpturen.

Das Innenbild der kleineren Schale zeigt einen jungen Krieger bei der Rüstung; er zieht das Schwert an; ein Knabe, sein Diener, hält die Lanze bereit.

Abb. 37. Schale in München. Innenbild.

Abb. 38. Form der Pelike Tafel 87

## TAFEL 87
## APOLL UND MARSYAS
### PELIKE IN ST. PETERSBURG[1])

Ein weiteres Beispiel jener spätattischen Vasengattung, die wir nach einem Hauptfundorte die »Kertscher« genannt haben (oben S. 40). Man vergleiche die Tafeln 40, 68, 69, 70 und 79. Auch dies ist eine Pelike jener schlanken Form wie Tafel 69 und 70. Das Palmettenornament über den Henkeln ist von gleicher Art wie an Tafel 69 und 70. Grosse Akanthosblätter bilden die Basis, aus welcher die Palmetten emporsteigen, deren Blätter jenem modernen Typus angehören, von dem oben S. 36, 47 und 51 die Rede war. Die Bilder werden unten von einem Mäander abgeschlossen, der von Schachbrettmuster unterbrochen wird, ganz wie bei der Pelike Tafel 70; wie bei der letzteren ferner sind auch hier die Bilder der beiden Seiten mit gleicher Sorgfalt behandelt. Auch hier läuft dem oberen Rande

---

[1]) Stephani, Vasensammlung der Ermitage Nr. 1795. Gefunden auf dem »Landgut Kekuvatskii«, das bei Kertsch liegt. Abg. Antiquités du Bosph. Cimmér., pl. 57, mit Text von *Stephani*; éd. Sal. Reinach, p. 106. Ferner abg. bei *Michaelis*, Verurteilung des Marsyas, Taf. I, 1. *Overbeck*, Atlas d. Kunstmythol., Taf. 24, 20; Apollon S. 433, 9

der Bilder entlang eine Reihe vergoldeter Punkte. Das nach oben abschliessende Ornament aber gleicht der Pelike Tafel 69: es ist ein doppeltes Eierstabkyma; das untere ist grösser und ausgeführter und erstrebt eine plastische Wirkung (ebenso wie an Tafel 69).

Das Bild der einen Seite stellt die bekannte Geschichte von dem Wettkampf des Apoll und des Marsyas dar, die auf den Vasen seit der Epoche des ganz freien Stiles häufig vorkommt. Eine mit unserem Bilde sehr nahe übereinstimmende Darstellung ist aus einer Zeichnung Tischbeins bekannt;[1]) sie stammt offenbar von einer Vase ganz gleichen Stiles und gleicher attischer Fabrik wie die Kertscher Pelike. Die beiden Vasen gehen auf dasselbe Vorbild zurück.

Beide stellen in die Mitte Apollon, der die Thymele betreten hat und im Festgewande der pythischen Kitharoden, das aus engem Ärmelgewand und weitem langen Chiton mit breitem Gürtel und einem Mantel im Rücken besteht, die Kithara spielt. Er schreitet nach rechts hin und wendet den Kopf nach der anderen Seite empor. Das lange Haar ist bekränzt. Die Figur steht offenbar unter dem Einflusse einer statuarischen Schöpfung des vierten Jahrhunderts, die uns noch in Nachbildung in einer bekannten vatikanischen Statue erhalten ist.[2])

Dass Apollon Sieger in dem Wettkampfe bleibt, deutet die *Nike* an, die auf ihn zufliegt; ihr Fleisch ist weiss gemalt, ihr Mantel hatte bunte Farbe, die verschwunden ist; die Flügel sind vergoldet. Unten sitzt *Marsyas*, mit Fichten bekränzt. Seine Linke hat die Flöte fallen lassen; er schaut, vorgebeugt, das Kinn auf die Hand gestützt, zu Apollon auf; er hat schon alle Hoffnung fahren lassen; ein rechtes Gegenbild zu dem glänzenden siegesfrohen Apollon. Auf der anderen Seite ist *Olympos*, der mysische Flötenspieler, der Schüler und Liebling des Marsyas; er trägt eine (vergoldete) phrygische Mütze und ist in dem beliebten Motiv der Ruhe mit dem einen Arm über dem Kopfe ohne Zeichen von Erregung dargestellt. Ferner sieht man rechts oberhalb eine Göttin mit zwei Fackeln und links eine Göttin mit Szepter und Krone. Da auf diesen Vasen das Paar Demeter und Kore ebenso gebildet zu werden pflegt,[3]) möchte man diese auch hier erkennen wollen; allein dies ist wenig wahrscheinlich. Auf der Tischbein'schen Vase entspricht der Göttin mit den zwei Fackeln auf der anderen Seite Athena; jene ist also gewiss nicht Kore, sondern wohl Artemis. Ebenso finden wir Athena und eine Göttin mit einer Fackel, die auch einen Köcher hat, also sicher Artemis ist, bei Marsyas Wettstreite auf zwei attischen Krateren, einem aus Kreta ('Εφημ. ἀρχ. 1886, Taf. 1) und einem aus Kamarina (Mon. ant. dei Lincei XIV, Taf. 1). Artemis ist ferner auf einigen anderen Darstellungen der Scene durch ihre Attribute gesichert. Wenn wir auf unserer Vase in der Fackelträgerin aber *Artemis* zu erkennen haben, dann ist die würdige Göttin mit dem Scepter gewiss *Leto*.[4]) Apollon bildet mit Mutter und Schwester die bekannte Dreiheit, die auch in Kultgruppen so oft dargestellt wurde. Eine solche war auch die des Praxiteles in Mantinea, an deren Basis die Geschichte vom Wettkampfe des Marsyas dargestellt war. Die Figur der Leto ist neben dem Apollon die künstlerisch am meisten gelungene auf unserer

[1]) Tischbein, coll. of engravings from anc. vases III, 5. Danach in der Elite céram. 2, 65 und in Overbeck's Atlas d. Kunstmyth., Taf. 24, 24.

[2]) Helbig, Führer 267. F., Meisterwerke, S. 528, 2.

[3]) Vgl. die Hydria Tyskiewicz; coll. T. pl. 9. Monum. d. Inst. 12, 35.

[4]) Dies hat Overbeck zuerst richtig erkannt. Die Deutung auf Rhea war durchaus verkehrt.

Vase; sie ist in geschickter Verkürzung dargestellt. Auch hier wie beim Apollon scheint ein statuarisches Motiv zu Grunde zu liegen. Dass diese Kertscher Vasen gerne statuarische Vorbilder benutzen, haben wir schon mehrfach beobachtet.

Die andere Seite der Pelike stellt schöne Frauen beim Bade dar. In der Mitte kauert eine nackte, weiss gemalte Figur und reibt sich die Haare. Es ist dies ein sehr beliebtes Motiv im vierten Jahrhundert, das auch auf Gemmen vorkommt (vgl. meine Antike Gemmen Taf. 12, 31 und Bd. III, S. 143 f.; die Eichellekythos Samml. Sabouroff Taf. 62, 2). Ein bekleidetes Mädchen giesst aus einer (vergoldeten) Hydria Wasser über den Kopf der kauernden. Ein gravierter Pränestiner Spiegel (Monum. d. Inst. 9, 29, 1) stellt dieselbe Gruppe dar; nur ist dort, dem Geschmacke jener Spiegel entsprechend, auch die mit der Hydria übergiessende Frau nackt.

Auch die übrigen Frauen dieses Bildes sind mit ihrer Toilette beschäftigt. Eine hängt sich einen Ohrenschmuck ein, eine andere zieht sich den Schuh an; vor einer dritten, die einen besonders verzierten Chiton trägt, kniet ein kleiner Eros wie zu ihrem Dienste bereit. Eine vierte hat den Mantel so umgeschlungen, dass er die untere Gesichtshälfte deckt — auch ein im vierten Jahrhundert beliebtes Motiv (vgl. Taf. 40 und Bd. I, S. 205). Oben hängen vergoldete Binden und ein Kranz; auch ist ein einst bunt bemaltes Gewandstück hier oben angedeutet.

Die Vase ist zwar nicht ganz so fein wie Tafel 68—70, stammt aber gewiss aus demselben Atelier wie jene.

---

## TAFELN 88—90

## DREI APULISCHE PRACHTGEFÄSSE

Die Tafeln 88—90 gehören mit Taf. 10 zusammen. Sie bilden zwei Paare: Taf. 10 und 90 waren Gegenstücke in einem Grabe und stammen wohl von derselben Hand. Das gleiche ist mit Taf. 88 und 89 der Fall; auch diese beiden stammen von einem und demselben Maler. Ob aber dieser derselbe ist wie der des anderen Paares, ist ungewiss; unmöglich ist es nicht. Doch sicher ist, dass das Vasenpaar Taf. 10 und 90, obwohl ganz in demselben Stile gearbeitet wie das andere, Taf. 88, 89, doch in der Güte und Sorgfalt der Ausführung weit hinter jenem zurückbleibt. Die ganze Arbeit steht bei Taf. 88, 89 auf einer viel höheren Stufe; alles ist hier fein, subtil und mit Sorgfalt durchgeführt, was dort rasch und derb hingesetzt ist. Allein die stilistische Ausdrucksweise ist hier wie dort absolut gleich.

Die Tafeln 10 und 88—90 sind die ersten stilgetreuen Wiedergaben apulischer Gefässe; sie gestatten zum ersten Male die künstlerische Eigenart und die künstlerischen Verdienste dieser Vasenklasse richtig zu würdigen. Diese sind bisher immer nur wegen der von ihnen dargestellten Gegenstände beachtet worden; in künstlerischer Beziehung ist man ihnen nicht gerecht geworden und hat sie gewöhnlich nur als Erzeugnisse des »Verfalles« der Kunst hingestellt.

Unsere Tafeln lehren, wie ungerecht das war. Diese Vasen sind vielmehr überaus kostbare Dokumente griechischer Zeichenkunst. Bei dem vollständigen Verluste der grossen Malerei geben sie eine wenn auch sehr bescheidene und andeutende Ahnung von dem, was die griechische Malerei der Epoche des Apelles wollte und konnte. Sie zeigen wenigstens in Einzelheiten (vgl. namentlich Scheiterhaufen und Waffen auf Taf. 89), wie diese Malerei zu voller realistischer Darstellung der Gegenstände mit Hilfe von Licht und Schatten durchgedrungen war. Und wie die grossartige Ruhe in den Figuren der Vasenmalerei des älteren schönen Stiles uns das Ethos Polygnots vergegenwärtigt, so spricht hier das Pathos eines Aristides aus den nervös erregten, formenreichen, leidenschaftlichen Köpfen der Hauptfiguren dieser Vasen.

Diese Produkte griechischer Kunst in Süditalien — die »apulischen« Vasen fallen in den Kulturbereich von Tarent; doch fehlen die Beweise, dass sie in Tarent selbst gemacht seien, weshalb wir lieber die Bezeichnung apulische festhalten — sind zu vergleichen mit den spätattischen Vasen der sog. Kertscher Gattung (Taf. 40, 68—70); denn es kann kein Zweifel sein, dass wir hier parallele Erscheinungen vor uns haben, die wesentlich der gleichen Epoche angehören.

Im Vergleich zu jenen attischen sind diese apulischen Vasen nun zum Teil konservativer, zum Teil vorgeschrittener. Sie führen nicht die bunten Farben, das Violett, Grün, Rosa für die Gewänder, nicht den reichen Goldschmuck der Details, nicht die weisse Farbe für das Fleisch der weiblichen Figuren der Bildmitte ein. Sie beschränken sich darauf, das in der Vasenmalerei althergebrachte Dunkelrot und Weiss für Einzelheiten zu gebrauchen. Auf das Weisse aber wird mit verdünntem gelblichem Firnis mit dem Pinsel gemalt, und dadurch wird eine reiche

plastische Modellierung hervorgebracht, welche die attischen Maler von den Vasen fernhalten. Es spricht aus der attischen Art ein verfeinerter dekorativer Sinn; das Exquisite, Luxuriöse, das die attischen Vasen mit ihren bunten Farben und Goldschmuck hatten, fehlt den apulischen durchaus; dagegen diese mehr ernstes Streben zeigen, das Wirkliche zur Darstellung zu bringen. Ein charakteristischer Unterschied ist auch, dass die attischen Vasen die Inschriften verschmähen,; die apulischen sind noch naiver und bleiben bei dem alten Brauche der Beischriften.

Auch die Zeichnung ergiebt interessante Unterschiede, so verwandt namentlich die in Dreiviertelansicht gegebenen Köpfe hier und dort auch sind. Allein jene feine, ruhige und vornehme Eleganz in Zeichnung und Ausdruck, welche die attischen Vasen immer festhalten, fehlt diesen apulischen ganz. Der Ausdruck ist derber, unruhiger, leidenschaftlicher.

Einen starken und sofort auffallenden Unterschied von den attischen bieten die apulischen Vasen durch die Form und Dekoration der Gefässe und durch die damit zusammenhängende Komposition der Bilder. Die grosse Bildfläche füllen die apulischen Prachtvasen einfach mit einem in mehrere Reihen übereinander angeordneten Bilde. Das ist wieder recht derb und naiv, vom attischen Standpunkt aus gesehen, sogar geschmacklos; aber diese Anordnung hatte ihre unbestreitbaren Vorteile für die dekorative Füllung grosser Bildflächen.

So spiegeln uns die gleichzeitigen attischen Vasen das Bild einer verwöhnten, vornehmen, aufs höchste verfeinerten, aber doch etwas schlaff gewordenen Kultur wieder; dagegen diese apulischen Malereien sich noch mehr von derber frischer naiver Art bewahrt haben, wenn sie auch an die milde, feine attische Schönheit nicht heranreichen. Eminent gewandte und sichere Zeichner aber waren die Meister hier wie dort. (A. F.)

---

## ZUR TECHNIK DER APULISCHEN VASEN

### TAFEL 88—90

Die technische Behandlung des Vasenbildes Taf. 90 deckt sich in allen Einzelheiten mit der des Münchner Prachtgefässes Taf. 10.

Dasselbe Verfahren finden wir im allgemeinen auch bei den beiden Neapler Stücken, Taf. 88, 89, angewandt, doch verrät sich hier ein Maler, der in seiner ganzen künstlerischen und technischen Befähigung dem jener Münchner Gefässe weit überlegen war. Dass beide Neapler Gefässe aus einer Hand hervorgingen, lehrt nicht allein der Gesamtcharakter der Zeichnung, sondern auch die völlige Gleichheit im Linienzuge und die nämliche eigenartige Betätigung bis ins kleinste Detail herab.

Wie sich bei den Münchner Vasen die Art des Arbeitens als ein rasches Skizzieren kennzeichnet, so macht sie sich bei den Neapler trotz aller Flottheit des Linienauftrages als eine überaus gewissenhafte und vorüberlegte geltend.

In der etwas flüchtig gegebenen Vorzeichnung trat keine Änderung mehr ein. Die Reliefiinien sind, wenn auch in kurzen Zügen und in Skizzenmanier rasch aufgetragen, doch sicher und tadellos in ihrem ganzen Verlaufe. Sehr charakteristisch ist das oft feinste, von hohem künstlerischen Können zeugende Gestrichel, mit

dem der Maler den Gesichtszügen den Ausdruck verlieh. Die Umrisse der Figuren, die schon im schönfigurigen attischen Stile nur mehr mit dem Pinsel hergestellt wurden, gehen bei unseren Vasen grösstenteils noch auf die Borsten zurück. Auch ein anderer Umstand ist sehr merkwürdig. Während in jener Epoche der Malerei es den Malern gar nie mehr einfiel, eine unrichtig gezogene Linie zu korrigieren, finden wir hier Verbesserungen durch Herausnahme von Linienstücken sehr vielfach. Eine unter diesen Korrekturen verdient Beachtung: Bei einer Ferse hob der Maler die zu geringe Rundung ergebende Linie mit dem Stifte wieder heraus; er ging dabei etwas sehr kräftig vor, so dass eine Mulde entstand, die sicheres Zeugnis dafür ablegt, dass bei ihrer Entstehung der Ton noch Feuchtigkeit besass, denn die Ränder der Mulde zeigen keine Abbröckelung, sondern stehen im Gegenteil aus der Fläche etwas heraus.

Heller Firnis wurde in Linienmanier bei Muskeln, Gesichtsteilen und den Falten der Gewänder nicht zur Anwendung gebracht.

Grosses Interesse bietet die farbige Behandlung, die in ihrer ganzen Soliditat unter allen bisher besprochenen Vasen einzig dasteht. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass der ganze technische Apparat bei Erzeugung dieser grossen Gefässe seine höchste Vollkommenheit erreicht hat. Wo nicht gewaltsame Verletzung eintrat, ist die Malerei noch vollständig erhalten. Der Künstler beschränkte sich eben nur auf die soliden weissen und roten Grundtöne, die er in ganz ausserordentlicher Weise mit hellem, auf den weissen Flächen glitzerndem goldig-gelb erscheinendem Firnis bemalte. Die Art des Auftragens zeugt in der Lage und Richtung der Pinselstriche von einer gründlichen Schulung in der Kunst des Schattierens, von feinstem Gefühl für die Erscheinung des Runden. Sehr raffiniert sind die Glanzlichter ausgespart oder neu aufgetragen. Überall waltet zudem, bis ins kleinste Detail herab, die feinste, subtilste Ausführung. Auch zum Schlusse der Arbeit erzielte man noch dadurch gute Wirkung, dass man einzelne Bildteile, wie die Ägis der Athene, den Scheiterhaufen u. s. w. von der roten Lasur freiliess. So ergibt denn das ganze Resultat der Untersuchung: Höchster Triumph der Technik, die sich ihrer Mittel in einem Grade der Vollkommenheit bedient, wie es die attische Malerei nur an kleineren ihr gestellten Aufgaben hin und wieder zu erreichen vermochte.

Auf der Schulter der beiden Münchner, sowie der beiden Neapler Vasen findet sich das hier unten abgebildete Palmettenornament in der nämlichen Weise dargestellt (Abb. 39). (K. R.)

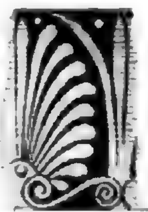


Abb. 39. Schulterornament der Vasen Taf. 88—90.

## TAFEL 88

## DIE PERSERVASE IN NEAPEL[1]

Zu Canosa, dem alten Canusium in Apulien, wurden zwei Funde prachtvoll ausgestatteter Grabkammern mit vielen Bronzewaffen und mit reich bemalten Vasen gemacht; der eine Fund war der von 1813, aus welchem die Münchner Unterweltsvase Taf. 10 und die Medeavase Taf. 90 stammen. Der andere Fund wurde 1851 gemacht und enthielt ausser prächtigen vergoldeten Waffen auch sieben bemalte Prachtvasen, darunter die zwei bedeutendsten die sind, deren Hauptbilder unsere Taf. 88 und 89 wiedergeben. Leider ist über das Grab und seinen sonstigen Inhalt nur sehr Weniges, und dieses erst lange nach der Auffindung berichtet worden.[2] Canusium war einst eine reiche und bedeutende Stadt, nach Strabo (6, 283) eine der grössten in Italien, wie er aus ihrem Mauerumfange schloss; denn zu seiner Zeit war sie bereits verfallen. Die zwei Prachtvasen jenes Grabes, die wir auf Taf. 88 und 89 geben, sind die grössten und schönsten der sog. apulischen Gefässe, die das Neapler Museum besitzt.

Beide Vasen haben dieselbe Form (Abb. 40. 41). Es ist die des Kraters mit Volutenhenkeln. Wir kennen diese in ihrer archaischen Gestalt von der François-Vase Taf. 3; wir lernten sie dann in weiterer Entwicklung kennen durch die grossartige Vase strengen Stiles in Arezzo, Taf. 61/62 (vgl. oben S. 3 f), ferner durch die Amazonenvase Taf. 28, und weiterhin durch die Talosvase Taf. 38/39. An dieser letzteren tritt zuerst eine Profilierung architektonischer Art an dem Mündungsrande auf (vgl. oben Bd. 1, S. 196). Das Motiv der Talosvase erscheint nun weiter gebildet an den beiden Canosiner Prachtvasen (Abb. 43. 44). Auch hier erkennen wir über dem Halsbilde den Streifen mit dem Palmettenfriese, der zum alten Typus gehört; dieser ist nur hier nicht wie an der Amazonen- und Talosvase durch ein Profil, sondern nur durch eine vertiefte Rille von dem Halsbilde getrennt. Bei der Perservase sind zwischen die Palmetten kleine weisse Gorgonenmasken gesetzt. Über dem Palmettenstreif folgt dann auch hier wie an der Talosvase ein lesbisches Kyma und darüber der Eierstab; doch springen diese Profile hier stark vor und entbehren gänzlich jener knappen Strenge, die wir an der Talosvase bewundern (vgl. Bd. 1, S. 196); bei der Patroklosvase (Abb. 44) ist gar nicht mehr die Form des lesbischen Kymas, sondern ein Blattzweig mit Rosetten aufgemalt; bei der Perservase (Abb. 43) ist zwar das lesbische Kyma gegeben, allein in ganz anderer Gestalt als an der Talosvase, mit Palmetten- und Blüten-

[1]) Im Museo nazionale zu Neapel, *Heydemann* No. 3253. Höhe 1,30, Umfang 1,93. *Abg.* Arch. Ztg. 1857, Taf. 103; S. 49 *(Gerhard)*; S. 109 ff. *(E. Curtius)*; 1860, S. 41 *(O. Jahn.)* *Welcker*, alte Denkmäler V, Taf. 23; S. 249 ff. Bessere Abbildung: Monum. d. Inst. IX, 50—52; Annali 1873, tav. B, C, D; p. 22 ff. *(Heydemann)*. Wiener Vorlegebl. Serie 7, 6. Vgl. *Brunn* in Sitzgsber. Bayr. Akad 1881, II, 103 ff. = Kleine Schriften III S. 60 ff. *Heydemann*, Alexander d. Gr. und Dareios Kodomannos, 8. Halle'sches Winckelm. Progr. (1883) S. 19. *Kopp* im Arch. Anzeiger 1892, S. 127. *Robert*, Marathonschlacht, S. 35 ff., 38 f.

[2]) Vgl. Archäol. Zeitg. 1857, S. 55 ff. und die Skizze des Grabes auf Taf. 103, 2. Die darüberstehende reiche Grabfassade gehörte zu einem anderen Grabe.

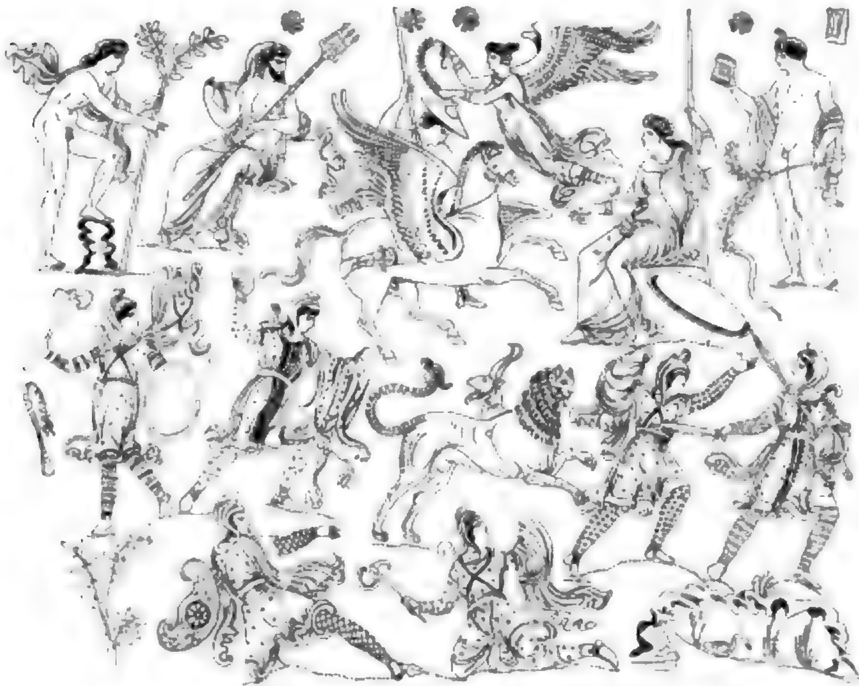


Abb. 46. Bellerophon und Chimäre. Rückseite der Perservase in Neapel (nach Monum. d. Inst. IX, 52)

motiven geziert. Ein weiterer Hauptunterschied gegenüber der Talosvase ist die viel grössere Schlankheit des ganzen Aufbaus. Schon die Talosvase ist schlanker als ihre Vorgänger; allein gegenüber diesen apulischen Prachtvasen besteht ein ungeheurer Unterschied. Der ganze Bauch ist höher; aber auch der Hals ist bedeutend erhöht, so dass er Platz für ein mehrreihiges Bild beut; der Fuss ist kelchartig erhöht und mit weiss aufgemalten Ranken geziert. In die Voluten der Henkel sind plastische Gorgonenmasken gesetzt. Das Ganze des Aufbaus zeigt einen ungeheuren Abstand des Geschmackes von dem der Zeit der Talosvase. Das Gefühl für strengschönen Aufbau ist völlig dahin.

Wir betrachten zunächst die Perservase genauer. An dem Halse der Vorderseite ist eine Amazonenschlacht dargestellt (Abb. 47), nach der guten attischen Art in zwei ineinandergreifenden Reihen, ein lebendiges, sorgfältig gezeichnetes Bild. Der Kopf der gefallenen Amazone in der Mitte wird von oben gesehen und ist in starker Verkürzung gedacht. Eine prächtige Figur, die ähnlich auch auf später attischen Vasen erscheint (vgl. 'Εφημ. ἀρχ. 1883, 7) ist der von hinten gesehene Krieger rechts mit dem verlorenen Profil. Sehr ähnlich, aber weniger fein ist das Halsbild der Medeavase (Abb. 53).

Der Hals der Rückseite ist dagegen vernachlässigt. An Stelle des Palmettenstreifs mit den Gorgonenmasken steht hier nur eine Epheuranke (mit geritzten Stilen). Das Bild (Abb. 48) ist eine jener banalen Darstellungen von bacchischen Eingeweihten in Gesellschaft von Satyrn, wie sie die apulischen Vasen so unzählige Male zeigen.

Abb. 47. Amazonenschlacht. Halsbild der Vorderseite der Perservase in Neapel (nach Ann. d. Inst. 1873, BC)

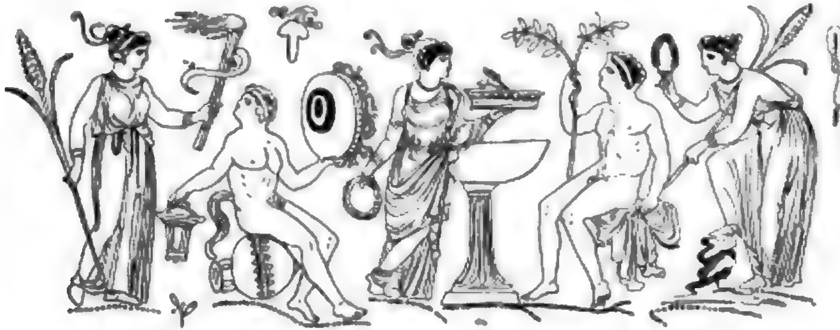


Abb. 48. Halsbild der Rückseite der Perservase in Neapel (nach Ann. d. Inst. 1873, D)

Das Bauchbild der Rückseite (Abb. 46) stellt nicht wie gewöhnlich den Grabeskult dar, sondern eine mythologische Scene: *Bellerophon* tötet die *Chimära*, unter Assistenz von Gottheiten; oben links sieht man *Poseidon*, den Vater des Bellerophon und *Apoll*, rechts *Athena* ohne Helm und *Pan*. Bellerophon erhält aber auch menschliche Hilfe, und zwar von den Bewohnern des Landes der Chimära, den Kleinasiaten in phrygischer Tracht. Diese gleichen sehr den Amazonen des Halsbildes der Vorderseite; wurden doch auch diese zumeist als Kleinasiaten gedacht. Und wiederum sehr ähnlich sind die Perser des Hauptbildes.

Offenbar stehen diese drei Darstellungen in einer gewissen Beziehung. Die Bilder der Vorderseite der Vase beziehen sich auf den Kampf von Asien und Hellas; das Bild der Rückseite zeigt den griechischen Helden Bellerophon, den Besieger der Amazonen, der Solymer und Lykier (Ilias 6, 184 ff) als Herrn der Kleinasiaten, die ihm helfen müssen das Land von dem Ungeheuer der Chimära zu befreien.[1])

So ist hier in einer Art von Trilogie das grosse Thema Asien und Europa behandelt. Das erste einleitende Stück, an den Hals der Vorderseite gesetzt, zeigt den Kampf der Amzonen und der Griechen. Das Mittel- und Hauptstück, das grosse Bild der Vorderseite, will den historischen Kampf von Asien und Europa veranschaulichen. Die Rückseite zeigt die Vollendung wieder in einem mythischen Bilde: Bellerophon als den Besieger Asiens, dem die Unterworfenen selbst dienen und helfen müssen.

Doch das wichtigste ist natürlich das historische Mittelstück, danach die Vase den Namen die Perser- oder die Dariusvase bekommen hat (Taf. 88).

Das grosse Bildfeld ist, wie dies auch bei einigen anderen ganz grossen apulischen Prachtvasen der Fall ist, in drei Streifen zerlegt, von denen der oberste den Gottheiten reserviert ist. Es ist diese Kompositionsweise[2]) eine Erstarrung der

[1]) Eine solche Hilfe ist literarisch nirgends bezeugt; in der Ilias kommt die Besiegung der Chimära vor den Kämpfen mit den Amazonen, Solymern und Lykiern. Allein die Vasen setzen eine Version voraus wie sie oben angenommen ward. Heydemann sieht freiwillig freundlich helfende »Phryger«, was mir unwahrscheinlich ist; gewiss ist an die von Bellerophon überwundenen Völkerschaften gedacht.

[2]) *Watzinger*, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei S. 44 f. hatte gemeint, die Dreireihenkomposition dieser Vasen komme daher, dass die Vasenmaler Votivtafeln kopiert hätten, die angeblich in solchen Dreireihenbildern dramatische Siege verherrlicht haben sollen. Dass diese »genügende Erklärung« ganz in der Luft steht und die Dreireihenbilder nur den Bedürfnissen der Vasenmalerei selbst entsprang und sich auch nur an den ganz grossen Prachtvasen findet, hat *H. Thiersch* in der Berliner Philol. Wochenschrift 1899, S. 1365 gezeigt.

älteren Weise der ineinandergreifenden Figurenreihen, ein Schema, das zur regelmässigen Füllung der grossen Bildflächen sehr bequem war.

In der Mitte sitzt der Perserkönig auf dem Throne, das Scepter in der Rechten, das Schwert in der Linken auf dem Schosse. Der Thron ist ebenso gezeichnet und verziert wie der des Unterweltkönigs auf Taf. 10; das sichtbare vordere Thronbein ist ebenso wie die Rücklehne zu sehr in die Vorderansicht gedreht. Die krönenden und stützenden Figuren an dem Throne sind die gleichen wie auf Taf. 10. Der König trägt das gewöhnliche Kostüm der Theaterkönige; man vergleiche den Aietes und den Kreon von Taf. 90. Die Mütze mit der steif emporstehenden Spitze und dem Zackenkamm unterscheidet ihn von den Grossen seines Reiches, die eine weiche Mütze tragen. Diese Unterscheidung ist im wesentlichen historisch richtig; allein die Form dieser Kopfbedeckungen hier ist von griechischer Gestaltung. Die gleiche Mütze wie dem König hier ist auf Taf. 90 dem Aietes und der Medea, auf Taf. 10 dem Aiakos, Tantalos und Orpheus gegeben. Die Beischrift bezeichnet den König als *Dareios* (Δαρειος, das Alpha mit gebrochenem Querstrich). Hinter ihm steht ein Trabant, ein *Doryphoros*, der mit der Rechten ein entblösstes Schwert schultert, in der Linken zwei Lanzen trägt. Er vertritt die Leibwache des Königs.

Vor dem König steht ein Redner, der durch Pilos und Stiefel als Wanderer charakterisiert ist, auf einer zweistufigen kreisförmigen Basis. Er erhebt drei Finger der rechten Hand, eine auch auf anderen Vasen dieses Stiles vorkommende Gebärde des eindringlichen oder warnenden Redens. Auch das Gesicht zeigt einen ernsten und besorgten Ausdruck. Er spricht aufs nachdrücklichste zu dem König. Er kommt aus der Fremde, dies zeigt sein Kostüm; er ist aber wohl nicht, wie man gemeint hat, als Grieche gedacht; denn er trägt den engen Ärmelchiton, der jedenfalls nicht den Griechen charakterisiert. Auf der Basis, auf welcher der Redner steht, liest man die Inschrift »Perser« Περσαι (Alpha mit gebrochenem Querstrich). Man hat zur Erklärung jener Basis an ein bei Aelian (var. hist. 12, 62), überliefertes persisches Gesetz erinnert; danach musste derjenige, der es wagen wollte, dem Grosskönig zu widersprechen, auf einen goldenen Ziegel treten; wurde sein Rat als gut erkannt, so erhielt er den Goldbarren als Lohn; allein Peitschenhiebe erhielt er in jedem Falle. Ich glaube nicht, dass unser Bild hierauf zu beziehen ist; denn die runde, zweistufige Basis hat gewiss gar nichts mit der Form eines Ziegels gemein; in jener Überlieferung ist aber ein wirklicher ziegelförmiger Goldbarren gemeint. Ferner würde man auch eine Andeutung der den Redner in jedem Falle erwartenden Geisselhiebe voraussetzen müssen. Das Rednerpodium ist vielmehr gewiss nur nach Analogie von griechischen Ratsversammlungen geschaffen. Der Vasenmaler war schwerlich so gelehrt, von jenem persischen Gesetz zu wissen, und wenn er es kannte, hätte er sein Wissen deutlicher dargelegt. Die Inschrift Περσαι auf dem Podium gehört nicht zu diesem, sondern zu der ganzen Versammlung von Persern am Hofe des Königs mit Einschluss auch der Figuren der unteren Reihe, den Vertretern der persischen Provinzen, die Tribut bringen.[1]) Dass die

[1]) Dies sah schon Welcker, alte Denkmäler V, S. 357, richtig. Neuerdings wird gewöhnlich angenommen, die Inschrift beziehe sich nicht auf die benachbarten Personen, sondern sei ein auf das gesamte Bild bezüglicher Titel, gleichsam eine Überschrift »Die Perser« (vgl. *Michaelis* in Annali d. Inst. 1871, 170 f.; *Heydemann*, ebenda 1873, 25). Dies ist gewiss falsch; die dafür angeführten angeb-

Inschrift gerade auf das Postament gesetzt ist, hat einen rein äusserlichen technischen Grund. Die Maler dieser Vasen lieben es nicht, Inschriften auf den schwarzen Grund zu malen; müssen sie Schrift auf schwarzen Grund setzen, so ritzen sie sie ein; wenn es irgend geht aber, malen sie die Beischriften auf irgend einen sich darbietenden weissen Grund. So sind auf der Canosiner Medeavase Taf. 90 die Namen Kreon und Kreonteia, Oistros und Jason auf die bei den Figuren befindliche weissgemalte Architektur geschrieben. Der korrekte griechische Name für das Podium aber, auf welchem der Redner vor dem König steht, ist *Bema* (βῆμα). In jeder Volks-, Rats- und Gerichtsversammlung verlangte der Grieche ein Bema für den Redner; es ist ganz natürlich, dass der griechische Maler hier ein solches Bema in den Reichsrat der Perser einführt. An die Geschichte mit dem goldenen Ziegel hat er gewiss nicht gedacht.

Zu beiden Seiten der Mittelgruppe sind fünf persische Grosse gebildet, die den Reichsrat vorstellen. Die lebhaften Gesten verdeutlichen die erregte Beratung und stehen in wirkungsvollem Gegensatz zu der Ruhe des Grosskönigs, des Vorsitzenden des Rates, der auch durch die Grösse der Figur hervorgehoben ist. Aufmerksam horcht mit vorgebeugtem Oberkörper der dem Redner zunächst sitzende Fürst; seine Gestalt ist sehr ähnlich der eines der Totenrichter auf Taf. 10. Eine vortreffliche Figur ist der auf der anderen Seite in verkürzter Ansicht schräg von vorne gezeichnete weissbärtige Ratsherr. Zu dem schönen Motive des auf die Lehne des Stuhles gelegten Armes vergleiche man die Figuren des Zeus auf den attischen Vasen Taf. 69 und 70. Zwei dieser Ratsherren haben dieselbe Tracht wie der König bis auf die verschieden gestaltete Mütze; ein dritter hat nur die Mütze, ist aber im übrigen ganz nach hellenischer Art bekleidet, und der vierte und fünfte haben nicht einmal die Mütze; nur ihre Schuhe sind das einzige Zeichen asiatischer Weichlichkeit bei ihnen. Diese Freiheit im Kostüm ist gewiss weniger einer positiven Kenntnis des Malers von der Verschiedenheit der Trachten bei persischen Satrapen als vielmehr dem künstlerischen Bedürfnis nach Abwechslung entsprungen. Reine Willkür war es, wenn man versucht hat, den Figuren bestimmte Namen zu geben; was der Maler von ihnen wusste, hat er angeschrieben: es sind alles Περσαι, nichts weiter. Die an zwei Stellen zur Raumfüllung angebrachten Köcher und Bogen sind die charakteristischen Hauptwaffen der Perser.

In der unteren Reihe sitzt der Schatzmeister des Königs (wieder in gewöhnlicher griechischer Tracht, und empfängt die Kriegssteuer, die dem Lande auferlegt ist. Er hält ein Rechenbuch, ein Diptychon auf der Linken, darauf man liest: ταλντα : H d. h. τάλαντα Hεκατόν, hundert Talente. Man soll sehen, dass es sich hier um grosse Summen handelt. Auf dem Zahltisch vor ihm — einem dreibeinigen Möbel des Typus der Speisetische — sieht man, ähnlich wie es auf Rechentafeln üblich war, Zahlen geschrieben,[1]) und zwar die Zeichen für Zehntausend (M, μύριοι), Tausend (Ψ, χίλιοι), Hundert (H, Hεκατόν), Zehn, (Δ δέκα), Fünf (Γ, πέντε), Obolos (O ὀβολός), halber Obol (< ἡμιοβόλιον), Viertelobol (T τεταρ-

lichen Analogien sind alle hinfällig. Unklar ist die Deutung von *E. Curtius* (Arch. Ztg. 1857, S. 113), die Inschrift bedeute den Mittelpunkt des Reiches, den Sitz der Regierung.

[1]) *Böckh* gab zuerst die richtige Erklärung der Zeichen (Arch. Ztg. 1857, S. 59 ff.). *Bruno Keil* im Hermes Bd. 29, 1894, S. 262 f. meinte, das Zeichen Γ sei verschrieben für Ϸ, das eine Drachme bedeute; es sei hier ein Dezimalsystem und nach 10 müsse das Zeichen für 1, nicht für 5 kommen: das Zeichen müsse also eine Drachme bezeichnen, worauf dann die Zeichen von 1. 1/2 und 1/4 Obol

τημόριον). Unter diesen Zeichen ist das für Tausend von Interesse; es entstammt dem alten vorionischen Alphabete von Tarent, der lakedämonischen Pflanzstadt, wo man Ψ für χ schrieb.[1]) Offenbar hat sich bei den Griechen in Apulien bei den Zahlzeichen die alte Schreibweise erhalten, während sie sonst durchaus die neue ionische angenommen hatten; denn auf anderen Vasen dieses Stiles finden wir genug Beispiele für das gewöhnliche ionische X für χ (z. B. Monum. d. Inst. V, 11). Bei jenem Beibehalten der alten Schreibung Ψ für χ im Zahlzeichen wird gewiss auch der Verkehr der Griechen mit der einheimischen messapischen Bevölkerung entscheidend gewesen sein; denn diese behielt das alte Alphabet, das sie von Tarent entlehnt hatte,[2]) überhaupt bei; auf einer messapischen Vase des vierten Jahrhunderts erscheint das χ für ξ in dem griechischen Lehnworte ξενών.[3])

Zu dem Tische des Schatzmeisters tritt in demütiger Haltung ein Perser heran, der einen dicken Beutel trägt; offenbar ist dieser mit Geldstücken gefüllt zu denken; hinter ihm steht ein Thymiaterion. Ein anderer kommt mit drei Metallschalen auf den Händen. Drei andere aber bringen nichts und flehen auf den Knieen; offenbar wollen sie verschont sein von der Steuer und beteuern, nichts zu besitzen. Die Figuren sollen die Härte der dem Lande auferlegten Steuer und ihre unerschwingliche Höhe zur Anschauung bringen.

In der oberen, den Göttern vorbehaltenen Reihe sehen wir *Zeus* mit dem Szepter, dessen Ende verloren ist; der Blitz liegt neben ihm. Er und *Athena* sind deutlich als Beschützer der *Hellas* (Beischrift ⊢ ελλας) dargestellt, die in der auf Grabreliefs und in Grabstatuen häufigen Haltung einer besorgten trauernden Frau gebildet ist. An Zeus Knie lehnt *Nike*, die auch ihrerseits der bedrückten Hellas eine frohe Zusicherung zu geben scheint. Es folgen *Apoll* mit dem Schwan und seine Schwester *Artemis*, die in reizend anmutiger Haltung, begleitet von einem Jagdhunde auf einem Hirsch dahinreitet, mit Bogen und Köcher bewehrt. Rechts aber schreitet eine im Typus einer Erinys gebildete Gestalt mit Schlangen im struppigen Haare, mit Pantherfell und zwei Fackeln, die *Apate* ('Απα··) »Trug« genannt ist. Neben ihr sitzt *Asia* ('Ασια) auf einem breiten Postament, das ein Altar sein mag, als stolze Königin mit Krone und Scepter, ein rechtes Gegenbild zu der bescheidenen Hellas. Auf dem Postamente oder Altare ist eine *Herme* gebildet, die deutlich als weiblich charakterisiert ist durch die Brüste und durch das Haar. Es liegt hier eines der frühesten erhaltenen Beispiele einer weiblichen Herme vor. Was sie bedeutet, ist unklar; ich möchte vermuten, dass die Grenze von Asia durch die Herme angedeutet werden soll — indem ja Hermen an Wegen und Grenzen[4]) zu stehen pflegten — und dass die Herme, wenn nicht Aphrodite,[5]) so vielleicht die Asia selbst bedeutet. Die Bewegung der Apate ist wohl so zu erklären, dass sie Asia auffordert, aufzustehen und ihr zu folgen dahinüber, wo sie hinschielt, nach der Hellas.

---

folgen. Allein das Zeichen Γ' ist sehr deutlich und sorgfältig graviert und die Annahme einer Verschreibung daher sehr misslich.

[1]) Vgl. *Kretschmer*, Vaseninschriften, S. 216. *Heydemann* (Annali 1873, 36) meinte noch, der Maler sei wohl ein Böoter gewesen wegen jenes Zahlzeichens!

[2]) Vgl. Kirchhoff, Studien[4] S. 156.

[3]) Wie ich in Mélanges Nicole (1905), p. 163, nachgewiesen habe.

[4]) Über Hermen an Grenzen in Griechenland s. Εφημ· ἀρχ. 1906, S. 49.

[5]) In Erinnerung an die hermenförmige Aphrodite Urania, die Pausanias in Athen erwähnt, hat man die Herme Aphrodite Urania genannt (Heydemann, Annali 1873, 38). Aus Tegea sind zwei Hermen der Aphrodite mit Weihinschrift erhalten ('Εφημ· ἀρχ· 1906, S. 36).

Die Fackeln der Apate sind indes nicht als Zeichen von Kriegserklärung, sondern als Attribut des Erinyentypus dieses unheilvollen Dämons zu fassen.

Diese letzte Gruppe wirft ein volles Licht auf den Sinn des ganzen Bildes. Asien, von einem schlimmen Dämon getrieben, will aus seinen Grenzen ziehen, um Hellas anzugreifen. Der König von Asien berät mit seinen Grossen, und auf seinen Befehl muss das ganze Land an Kriegssteuern herbeibringen, was es nur immer vermag. Doch Hellas steht unter dem Schutze der Götter, ja ihr wird schliesslich der Sieg zufallen, so bedrückt und bedrängt sie jetzt auch ist. Und ein aus der Fremde, wir dürfen sagen, aus Hellas gekommener Bote berichtet vor dem grossen König und warnt vor dem Kriege mit jenem Lande, das die Götter beschützen. Allein Asia folgt ihrem Verhängnis, folgt dem Truge der Apate, die mit ihren Fackeln sie ins Verderben führen wird.

Ein grosser und gewaltiger Inhalt. Kein Zweifel, dass dieses Bild auf der geistigen Verarbeitung beruht, welche die Perserkriege durch die Poesie empfangen hatten. Wir wissen von Tragödien dieser Art von Phrynichos und besitzen noch die Perser des Äschylos; doch auch im vierten Jahrhundert hörte die Poesie nicht auf, jenen alten grossen Stoff zu behandeln; in dem Persergedichte des Timotheos ist uns neuerdings ein schönes Beispiel dafür geschenkt worden. Allein auch spätere Tragiker werden den Stoff wohl neu zu variieren, oder auch nur die alten Stücke wieder neu zu bearbeiten nicht unterlassen haben. Zwar nicht die Perser des Äschylos, wie man anfangs meinte, wohl aber solch eine spätere, auf dem Boden der alten stehende Poesie wird dem Vasenmaler die Anregung gegeben haben. Otto Jahn hat darauf hingewiesen (Arch.-Ztg. 1860, S. 41), dass eine Spur auf den alten Tragiker Phrynichos hinweist. Die Phönissen des Phrynichos sollen für Äschylos die Grundlage seiner Perser gewesen sein (Hypothesis der Perser). Zu Beginn des Stückes, das die Niederlage des Xerxes behandelte, richtete ein Eunuche die Thronsessel her für die persischen Ratsherren am Hofe des Königs, die πάρεδροι desselben. Ferner ist (bei Suidas) als Titel eines Dramas des Phrynichos überliefert Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι; die letzteren, die σύνθωκοι sind offenbar gleich jenen πάρεδροι, es sind die persischen Fürsten, die den Staatsrat des Königs bilden; das Stück, das auch nur »die Perser« hiess, enthielt offenbar eine grosse Ratssitzung am Hofe des Grosskönigs; vielleicht, wie O. Jahn vermutet, des Dareios, und vielleicht behandelte dieses Stück den ersten Perserzug unter Dareios, die Phönissen den zweiten unter Xerxes. Es scheint mir dies in der That sehr glaublich, und ich möchte vermuten, dass eine spätere Bearbeitung eben dieser »Perser« des Phrynichos die Grundlage für unsere Perservase bildete.

Für eine Figur des Bildes, für die Apate vermögen wir noch die Spur ihrer Herkunft nachzuweisen, und zwar durch die herrlichen Verse des ersten grossen Chorgesanges der Perser des Ächylos: δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει; sowie das Folgende φιλόφρων γὰρ παρασαίνει βροτὸν εἰς ἄρκυας 'Ατα: das Verhängnis, die Ate ist es, die als Trug, als Apate die Perser verführt. Vielleicht kam auch dies schon bei Phrynichos vor. Im Anschlusse an diesen Gedanken aber wird der spätere Dichter, den wir als Grundlage unseres Vasenbildes supponieren, die Apate selbst als Person auf die Bühne gebracht haben; als Bühnenfigur wird Apate bei Pollux, onom. 4, 142 aufgeführt.

Das Motiv des grossen Rates, den der Perserkönig vor Beginn des Krieges einberuft und in welchem sich eine warnende Stimme vernehmen lässt, findet sich

Abb. 49. Von einer Vase in Neapel (nach Heydemann, Alex. d. Gr. u. Dareios)

auch in Herodots geschichtlicher Erzählung, und zwar ist es bei ihm Xerxes, der vor Beginn des Zuges, der ihn zu der Niederlage von Salamis führt, eine solche grosse Ratsversammlung hält (Her. 7, 8 ff.). Vielleicht stand Herodot damit schon unter dem Einflusse der dramatischen Gestaltung des Stoffes.

Die persischen Grossen, die den Reichsrat bilden, einzeln zu benennen, hat der Vasenmaler unterlassen, wohl weil er keine Namen wusste. Ihre wechselnde Tracht ist gewiss nicht individuelle Charakteristik, sondern ist nur künstlerischen Bedürfnissen entsprungen (vgl. oben S. 101). Übrigens ist die Kenntnis persischer Tracht bei unserem Maler überhaupt ganz gering und beschränkt sich auf einige Züge, welche der damaligen Vasenmalerei vom Theater her geläufig waren. Ebenso verfehlt wie das Benennen der einzelnen Ratsherren, wäre auch eine genaue historische Bestimmung des dargestellten Momentes; denn die ganze Darstellung der Vase trägt ja einen durchaus allgemeinen und poetisch gefassten Charakter.

Dafür aber, dass die alte Geschichte vom Zuge der Perser nach Hellas hier überhaupt wieder zur Darstellung gekommen ist, oder vielmehr dafür, dass man, wie wir vermuteten, das alte Drama des Phrynichos in neuer Bearbeitung wieder auf die Bühne brachte, wodurch dann unser Vasenbild angeregt ward, dafür glaube ich, ist noch ein besonderer Anlass nachweisbar — kein anderer als die gewaltigen Ereignisse der Zeit, welcher unsere Vase angehört: der Epoche Alexanders des Grossen und seiner ersten Nachfolger.

Den Beweis dafür liefern, wie ich glaube, drei Vasen der gleichen Zeit und der gleichen apulischen Fabrik wie unsere Perservase. Diese drei anderen Vasenbilder[1] (Abb. 49—51) stellen die Entscheidungsschlacht zwischen Alexander und Dareios Kodomannos selbst dar; und bei zweien ist darüber eine Götterversammlung angebracht, die ganz der unserer Perservase gleicht und die sie wie Gegenstücke zu dieser erscheinen lässt.

Die auf allen drei Vasen übereinstimmende Hauptgruppe stellt einen Krieger zu Ross in griechischer Rüstung dar, welcher mit eingelegter Lanze von links her einsprengt auf ein vor ihm fliehendes Viergespann, das ein Perser lenkt, zu dessen Rechten ein vornehmer bärtiger Perser steht, der sich mit der Linken am

[1]) Es sind 1. Abb. 49, Neapel No. 3220; abg. *Heydemann*, Alexander d. Gr. u. Dareios Kodomannos, 8. Hallesches Winkelm. progr. 1883, Tafel No. 1. — 2. Abb 50, *Tischbein*, engr. II, 1, 2; wiederholt bei Heydemann, Taf. No. 2. — 3. Abb. 51, Neapel No. 3256; Monum. d. Inst. II, 30; mit Weglassung der Ergänzungen bei *Robert*, Marathonschlacht S. 37. Dass diese dritte Vase auf dasselbe Vorbild zurückgeht wie die ersten beiden und gleich erklärt werden muss, hat Robert a. a. O. erkannt; Heydemann hat die ersten beiden Vasen zusammengestellt.

Wagenrande festhält, sich umdreht zu dem Verfolger und die Rechte ausstreckt; auf dem einen sorgfältigeren Bilde hat er die steife Königsmütze mit den Zacken. Auf dem grössten und vollständigsten, aber leider arg zerstörten Bilde waren zwei Perser zu Fuss gebildet, die sich zwischen den König auf dem Wagen und den herandringenden Verfolger warfen und ihren König zu schützen suchen.

Die richtige Deutung dieser Bilder hat Heydemann gefunden: es ist Alexander und Dareios Kodomannos. Evident ist die Übereinstimmung der Hauptzüge der Darstellung mit dem berühmten Mosaik der Alexanderschlacht: der von links mit der eingelegten Lanze herandringende gepanzerte Reiter, das fliehende Viergespann mit dem persischen Lenker und dem König, der sich zum Verfolger umwendet, die Linke an den Wagenrand legt und die Rechte ausstreckt — alles dies stimmt im Wesentlichen durchaus überein; ebenso dass auf dem grösseren Vasenbilde sich Perser zur Verteidigung ihres Herrn zwischen diesen und den Verfolger werfen; nur sind es auf der Vase nicht Reiter, sondern Perser zu Fuss. Wie sehr die Hauptzüge dieser Darstellung in Italien bekannt und in die niedere Kunst eingedrungen waren, lehren etruskische Aschenkisten des 3.—2. Jahrhunderts v. Chr.[1])

Der fliehende Perserkönig zu Wagen, der verfolgende Feldherr in griechischer Rüstung zu Ross mit der langen Lanze — dies ist ein eminent charakteristisches Motiv, das nur auf ein einziges Ereignis in der Weltgeschichte passt, auf jenes Zusammentreffen von Alexander und Dareios Kodomannos in den Schlachten von Issos und Gaugamela. Von beiden Schlachten, namentlich aber von der ersteren wusste man das persönliche Zusammenstossen der beiden Könige zu berichten, und,

Abb. 50. Fragmentiertes Bild einer verschollenen Vase (nach Tischbein, engr. II, 1, 2)

so mannigfaltig und reich die Szene von den Schriftstellern auch ausgemalt wird, der feste Grundzug ist, dass Alexander zu Ross unaufhaltsam vorwärts dringt; seine Waffe ist die lange makedonische Lanze; Dareios aber ist zu Wagen und wendet sich

[1]) Wiener Vorlegebl. 4, 8, 2 mit Darius, 3. 4 rohe verkürzte Exemplare ohne Darius, nur mit dem zwischen den beiden Königen niedersinkenden Reiter.

Abb. 51. Von einer Vase in Neapel (nach Robert, Marathonschlacht S. 37)

zur Flucht, unmittelbar von Alexander bedroht. Der Bruder des Dareios Oxathres wirft sich vergebens dem Vordringen Alexanders entgegen.

Dies ungeheure Ereignis hat einen gewaltigen Nachhall gefunden bei Mit- und Nachwelt. Ohne Zweifel wurden sehr bald die Grundzüge in einem künstlerischen Typus gestaltet, der natürlich sogleich die weiteste Verbreitung erhielt. Auch die unteritalischen Griechen mussten das lebhafteste Interesse daran haben, und ihnen, den entfernten, musste auch die grosse nationale Bedeutung des Ereignisses viel deutlicher in die Augen springen als den von Parteien zerrissenen und unter makedonische Herrschaft gekommenen Griechen des Mutterlandes. Schon 337 hatten die Hellenen in Korinth den Nationalkrieg gegen Persien unter Philipps Führung zur Befreiung der Stammesgenossen in Asien beschlossen, und 336 ward der Beschluss erneut und der Oberbefehl Alexander übertragen; nach der Schlacht von Issos ward wiederum in Korinth von den Hellenen die Ehrung Alexanders und der Dank an ihn beschlossen für das, was er für Hellas gethan. Freilich geschah dies in Griechenland unter dem Drucke der makedonischen Macht; allein den ferner stehenden Griechen Unteritaliens musste der nationale Gewinn reiner entgegentreten, die Befreiung der Hellenen Asiens vom persischen Joche.

So ist es sehr verständlich, wenn die beiden grösseren Darstellungen auf unseren Vasen die Alexanderschlacht unter die Leitung der Götter stellen, und wenn auch hier Hellas als Schützling der Götter gebildet wird. Denn sehr wahrscheinlich ist die Deutung der sitzenden Frau des Götterfrieses beider Vasen (Abb. 50 u. 51) auf Hellas. Beide Male sitzt sie, wie es scheint, auf einem Altare und hält mit der einen Hand eine Tänie empor;[1]) leider ist beide Male die andere Hand verloren; doch war das Motiv offenbar das, dass sie sich die Tänie, die Siegerbinde um das Haupt legt. Auch kommt Nike auf dem einen Bilde mit Kranz und Zweig auf sie zu. Hellas ist hier nicht mehr die Bedrangte und die Beklommene, wie auf der Perservase unserer Tafel, sondern die stolze Siegerin, die sich die Binde umlegt, umgeben von den sie beschützenden Gottheiten.

Im Zusammenhange mit diesen Bildern bekommt unsere Perservase, Taf. 88, erst ihre rechte Bedeutung: das gewaltige Zeitereignis, der Sieg Alexanders über

---

[1]) Ich habe die Vase No. 3256 in Neapel daraufhin im Originale untersucht und konstatiert, dass das erhaltene Stück das einer wirklichen Tänie mit dem dieser charakteristischen Ende ist.

den Perserkönig und die endliche Befreiung aller Hellenen von dem Drucke Asiens musste die Gedanken zurückführen zu jenen früheren Zeiten, da Asien im Übermute sich auf die arme bedrängte Hellas warf. Und wenn jetzt der Name Dareios für den Perserkönig in aller Munde war,[1]) so wird es uns besonders begreiflich erscheinen, dass man sich gerade des alten Dareios Zug wieder erinnerte und dass man, wie wir vermuteten, des alten Phrynichos Stück, das den grossen ersten Perserkrieg des Dareios und die Ratsversammlung vor demselben behandelt zu haben scheint, wieder hervorholte und neu bearbeitet auf die Bühne brachte. Jetzt wird auch erst der Gedanke recht verständlich, den wir oben S. 99 in den drei Bildern unserer Vase ausgedrückt fanden: dass der grosse Kampf zwischen Asia und Hellas darin gipfelt, dass nun die überwundenen Asiaten dem griechischen Helden (Bellerophon) dienstbar gemacht sind und ihm helfen müssen — das konnte erst gedacht und dargestellt werden, als Alexander Asien wirklich unterworfen hatte.

Es ist auffallend, wie die evidente Erklärung Heydemanns, der die Alexanderschlacht auf den apulischen Vasen erkannte, in neuerer Zeit hat bestritten werden können.[2]) Es ist dies nur erklärlich durch einen besonderen Grad von Voreingenommenheit. Man glaubte nämlich, erkannt zu haben, dass die apulischen Vasen jenes Stiles wesentlich älter seien als die Alexanderschlacht, und dass schon deshalb jene Deutung ausgeschlossen sei. Da ich an diesem Irrtum selbst mit Schuld bin, muss ich näher darauf eingehen. Ich habe früher einmal (Meisterwerke d. grch. Pl., 1893, S. 148 ff.) nachgewiesen, dass die unteritalisch-griechischen Vasen, die man sonst damals ganz spät ansetzte, schon recht früh beginnen und sich zunächst an die attische Keramik um 440 v. Chr. anschliessen. Dies ist unleugbar und sicher nachzuweisen. Allein ich habe die Zeitdauer der Entwicklung der unteritalischen Vasen unterschätzt, wenn ich (a. a. O. S. 151) die ausgebildet apulischen (»tarentinischen«) Vasen in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts setzte. Darauf haben andere die ganze attische Vasenmalerei in die Grenzen des fünften Jahrhunderts einschliessen wollen, und dies zog die Vorstellung nach, dass auch die apulischen Vasen mehr oder weniger jener Zeitgrenze angehörten. Die falsche Datierung der später attischen Vasen habe ich in Bd. I, S. 206 ff. mit Thatsachen widerlegt. Wir haben gesehen, dass es gerade um die Alexander- und die früheste Ptolemäerzeit noch eine blühende attische Vasenmalerei gab, die unter anderem auch nach Alexandrien exportierte.[3]) Es ist die »Kertscher Vasenklasse«, die wir in diese Epoche sich erstrecken sahen (vgl. oben S. 39 ff.). Jetzt können wir hinzufügen, dass die apulischen Prachtvasen, wie sie unsere Tafeln 10, 88, 89 und 90

[1]) Man könnte es der Erwägung wert finden, ob nicht auch auf Taf. 88 Dareios Kodomannos und seine Vorbereitung zum Kriege gegen Alexander zu erkennen wäre (wie Quaranta im Bull. nap. n. s. II, 170 freilich mit törichter Motivierung meinte). Allein dem stände, von vielem Anderen abgesehen, vor allem die Gruppe der Asia und Apate entgegen, die klar andeutet, dass Asia aus ihren Grenzen gelockt wird von ihrem Verhängnis

[2]) *F. Kopp* im Arch. Anzeiger 1892, S. 125 ff. (Mit Unrecht habe ich beigestimmt, Meisterw. S. 151, 3). *C. Robert* im 18. Halleschen Winckelm. progr., Die Marathonschlacht (1895) S. 35 ff. Daraufhin meint auch *Bernoulli*, d. erhalt. Darstell. Alexanders d. G. (1905) S. 123 f., die Vasenbilder seien älter als Alexander und deshalb nicht auf ihn zu beziehen.

[3]) Von den südrussischen Funden, die *Watzinger* griech. Holzsarkophage S. 11 f. anführt, ist von chronologischer Bedeutung der im Compte rendu 1882, p. XXIII ff. beschriebene, wo neben einer sog. Lekane des »Kertscher« Vasenstiles eine Münze des Lysimachos gefunden ward, die erst nach 305 geprägt worden ist.

vergegenwärtigen, stilistisch eng mit jenen spätattischen verknüpft sind. Die attische Weise ist freilich von durchweg feinerer Art; aber es ist klar, wie hier und dort die gleiche Stufe der Entwicklung vorliegt. Derbere attische Exemplare, wie die Hydria aus Alexandrien, Taf. 40, sind der Zeichenweise der apulischen Vasen auch besonders verwandt (vgl. namentlich den Pariskopf von Taf. 40 und Bd. I, S. 208).[1])

Wir haben also auch diese apulischen Vasen wie jene spätattischen der Alexanderepoche und der ersten Diadochenzeit zuzuschreiben. Von den zahlreichen Thatsachen, die dies zu bestätigen geeignet sind, sei hier nur auf den konstanten Gebrauch des Alpha mit gebrochenem Querstrich hingewiesen, den die beiden Vasen Taf. 88 und 89 zeigen. Diese Form ist auf Steininschriften ganz vereinzelt zu Ende des vierten, sonst erst seit der Mitte des dritten Jahrhunderts nachzuweisen[2]), und häufiger wird sie erst seit dem Ende dieses Jahrhunderts. Unsere Vasen setzen den vollen Gebrauch dieser Form voraus. Die Schrift auf diesen Vasen ist indes keineswegs als eine kursive zu bezeichnen; sie hat ganz den Charakter der Steinschrift. Auch ist jene Alphaform nicht etwa abhängig von einer Technik; denn sie erscheint auf den Vasen ebenso gemalt wie geritzt. Die Medeavase, Taf. 90, zeigt Alpha mit gerundetem Querstrich, eine Form, die auf Steininschriften älter ist als jene mit gebrochenem Querstrich. Doch die Vasen Taf. 88—90 sind offenbar ganz gleichzeitig. Beide Alpha-Formen entspringen dem Streben, den Buchstaben zu verschönern; es ist kein Zufall, dass die besonders fein und zierlich gezeichneten Vasen Taf. 88/89 zuerst die Zierform mit dem gebrochenen Querstrich zeigen. Über das Ende des vierten Jahrhunderts hinaus dürfen wir sie aber nach Massgabe der Steininschriften keinenfalls datieren. Es sei ferner auch an die Darstellung des Nil (Νειλος) auf einer apulischen Vase mit der Aussendung des Triptolemos erinnert, indem diese doch gewiss den alexandrinisch-eleusinischen Kult, die Verpflanzung der eleusinischen Traditionen an das Ufer des Nil voraussetzt.[3])

---

[1]) *Watzinger*, griech. Holzsarkophage, S. 12 Anm. 3 meint freilich, er habe gar nichts Neues gelernt aus meinen Ausführungen in Bd. I, S. 206 ff.; dagegen ist er eifrig, mich zu belehren, eine gute Absicht, für die ich ihm dankbar bin; es wird nur bei meiner Unwissenheit nicht viel helfen; denn, wenn Watzinger sagt, mein Vergleich des Pariskopfes mit lysippischer Kunst tauge nichts, weil »die Vasen vielmehr, wie sich auch im einzelnen nachweisen lässt, unter dem Einfluss der zweiten Blütezeit attischer Malerei am Ende des fünften und in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts stehen« — so bekenne ich, unwissend genug zu sein, von dieser Malerei nichts Genügendes zu kennen; ausserdem glaubte ich bisher, dass alles Spätere immer in gewissem Sinne unter dem Einflusse des Früheren stehe; hoffentlich erlebe ich es noch, dass Watzinger sein Geheimwissen über diese Dinge enthülle.

[2]) *Hiller von Gärtringen* und *Wilhelm* verweisen mich auf Inschr. v. Olympia Nr. 304, eine Ehreninschrift für König Antigonos aus dem Ende des vierten Jahrhunderts; Dittenberger sieht in dem Alpha gewiss mit Recht das Zeichen einer »Zierschrift«. Dies frühe Beispiel ist bis jetzt ganz vereinzelt; Olympia Nr. 296. 179. 184 stammen aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts; Dittenberger, orientis gr. inscr. sel. 48, eine ptolemäische Inschrift, fällt wahrscheinlich um 240/39. Auf attischen Inschriften notiert *Larfeld*, Handbuch d. att. Inschr. S. 472 die Form erst seit 210 v. Chr. *Rehm* teilt mir mit, dass die Form auf den datierten Inschriften von Milet erst zwischen 190 und 180 v. Chr. auftrete. — Ganz vereinzelt kommt gebrochener Querstrich zugleich mit Kreuzung der Längshasten bei einem Alpha in einem Graffito unter dem Fusse zweier attischen Vasen der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts vor (Brit. Mus., catal. III, E 144, 145; vgl. Athen. Mitth. 1880, S. 382). Dieser Fall ist indes so isoliert und hängt wohl auch mit der Ritztechnik zusammen, so dass daraus keine Schlüsse gezogen werden können.

[3]) Compte rendu 1862, Taf. 4, S. 54 ff.; vgl. Schreiber in den Verhandl. d. Görlitzer Philologenversammlung 1889, S. 311.

So steht also von Seiten der Vasenchronologie der Deutung jener Bilder auf die Alexanderschlacht nicht das geringste Bedenken entgegen. Der einzige Einwand, den man machen kann, ist vielmehr nur, dass Alexander auf den Vasen bärtig dargestellt ist, während er sonst bartlos, oder wie auf dem Mosaik nur mit kurzem Backenbartflaum, erscheint. Allein dieser Einwand wiegt nicht schwer; denn es ist leicht begreiflich, dass man im fernen Unteritalien gerade in der ersten Zeit, als noch keine plastischen Bildnisse Alexanders dahin gekommen waren, keine genaue Vorstellung von dem Äusseren des Heldenkönigs hatte. Waren doch selbst dem grossen attischen Künstler, der in Sidon den Sarkophag mit der Alexanderschlacht arbeitete, die Porträtzüge des Königs noch unbekannt.[1])

Gar leicht zu widerlegen, denn evident unmöglich, ist aber die neue Deutung, die man jenen Vasen zu geben versucht hat: sie sollen die Schlacht von Marathon darstellen![2]) Der Reiter soll Miltiades und der königliche Perser im Wagen soll ein persischer Feldherr sein. Beides, der Reiter wie der Wagen, in eklatantestem Widerspruch zu aller Überlieferung über den Gang der Schlacht bei Marathon und über ihre künstlerische Darstellung. Doch es lohnt nicht, über diesen seltsamen Irrweg der Erklärung viele Worte zu verlieren. Selbst in den zuschauenden Göttern, ihrer »Auswahl und Gruppierung« wollte man einen Beweis dafür finden, dass hier die Schlacht von Marathon dargestellt sei; die Götter seien die der athenischen Akropolis. Allein der Pan nebst Aphrodite ist ja eine ganz regelmässige Zusatzfigur der apulischen Vasen und hat mit der Akropolis Athens hier gewiss nichts zu thun. Der Götterfries dieser Vasen ist nach dem üblichen Schema der apulischen Vasenklasse zugefügt; und das charakteristische Besondere ist nur, dass Hellas hier im Schutze von Zeus und Athena als Siegerin zugegen ist.

So haben diese Bilder zwar nichts zu tun mit der polygnotischen Darstellung der Marathonschlacht; aber sie sind uns wertvolle Zeugnisse des gewaltigen Eindruckes, den die Siege Alexanders bei den Griechen Unteritaliens machten; sie gehören zu den leider so ganz seltenen historischen Darstellungen der griechischen Kunst und bieten endlich einen willkommenen Stützpunkt für die Chronologie der apulischen Vasen.

---

[1]) Vgl. meine Ausführungen in Furtw.-Urlichs, Denkmäler d. Skulptur, Handausgabe, 2. Aufl.

[2]) Der Urheber dieses Gedankens war *C. Robert*; auf Grund einer Mitteilung von ihm hat ihn *F. Köpp* ausgeführt, Archäol. Anzeiger 1892, S. 125 ff. Mit Unrecht habe ich Köpp beigestimmt in Meisterw. d. Pl. (1893), S. 151, 3. *Robert* selbst hat seinen Gedanken ausgeführt im 18. Halleschen Winckelmannsprogr., die Marathonschlacht (1895), S. 35 ff.

## TAFEL 89

## LEICHENFEIER DES PATROKLOS

## NEAPEL

Diese Prachtvase[1]) bildete das Gegenstück zu der vorigen in dem grossen Grabe zu Canosa, das oben S. 96 erwähnt ward. Sie ist in Form und Dekoration der vorigen im wesentlichen ganz gleich. Unterschiede bestehen nur in Nebendingen. So fehlen hier auf dem über dem Halsbilde der Vorderseite befindlichen Palmettenstreifen die eingefügten gelben Gorgoneien; an ihrer Stelle stehen die eigentlich nach dem Schema des Ornaments hierhergehörigen abwärts gewendeten Palmetten, die aber gelb gemalt sind; denn das Herausheben rhythmisch geordneter lichter Punkte und der Reiz bunten Farbenwechsels gehört zu den künstlerischen Grundsätzen dieser Vasengruppe. Auf der Rückseite ist auch hier an dieser Stelle nur ein Epheuzweig (wie Bd. 1, S. 53). Auf dem Kyma darüber ist ein Lorbeerzweig mit Rosetten, wiederum mit Anwendung vieler gelber Farbe gemalt. Der Eierstab darüber ist etwas flüchtiger und nicht in plastischer Manier gezeichnet. Die bemalten Gorgonenmasken der Henkel scheinen aus derselben Form zu stammen wie die der vorigen.

Das Halsbild der Vorderseite (Abb. 52) ist hier überwiegend dekorativ und wirkt im Ganzen der Vase deshalb viel günstiger als das grosse Figurenbild des Gegenstücks. Hier sehen wir nur drei Figuren, die in das prachtvolle Blumen- und Rankenornament eingefügt sind. Auf einer Blüte statt auf einem Felsen sitzt die Sphinx in verkürzter Ansicht schräg von vorne, mit hoher Krone, mit weiblichen Brüsten und Halsband. Die Flügel sind seitlich weit ausgebreitet, ein Motiv von schöner dekorativer Wirkung. Indem die Figur noch durch weisse Farbe herausgehoben und mit Gelb fein schattiert ist, dominiert sie wundervoll in dem Ganzen. Ödipus, als Wanderer mit Hut und Stock, das Schwert in der Linken, steht vor ihr und spricht mit erhobener Hand, im Begriffe, das Rätsel zu lösen. Doch um die schlimmen Folgen, das unheilvolle Geschick des Helden anzudeuten, steht gegenüber eine Erinys, auf eine Lanze gestützt. Sie gleicht sehr der Apate der Perservase; ja ihr Kopf ist sogar ganz gleich dem der Apate und zeigt dasselbe kurze gesträubte Haar mit den Schlangen darin, ja dieselbe Haltung und Wendung und denselben schielenden Blick. Das Glanzlicht des Auges ist hier wie dort (auch am Ödipus) durch einen weissen Punkt neben der schwarzen Pupille bezeichnet. Es ist offenbar, dass beide Vasen von demselben Meister herrühren. Entzückend sind die Ranken, die aus grossen Akanthosblättern hervorkommen und Blumen aussenden. Links und rechts unten sitzt je ein Schmetterling auf einem Blatt, eines der frühesten Beispiele für die Beobachtung von Insekten bei Blumen in der

[1]) Höhe 1,42; Umfang 2,06. *Heydemann*, Vasens. zu Neapel, No. 3254. Abg. Monum. d. Inst. IX, 32/33; Annali d. Inst. 1871, tav. M—P; p. 166 ff. *(Michaelis)*. Vgl. *Weizsäcker* in Roschers Lexikon III, 1710 (mit Abb.); *Engelmann*, Bilderatlas zur Ilias, Taf. 17, 96; *Luckenbach* im 11. Suppl.-Bde. d. Jahrb. f. class. Philol. (1880), S. 527 ff. *G. Körte* im Jahrb. d. Inst. 1897, S. 67 f. *Percy Gardner*, sculptured tombs of Hellas (1896), p. 10 (mit Abb. der Hauptgruppe). *Collignon* in Monum. et mém. fond. Piot VI (1899), p. 37 f. (mit Abb.).

griechischen Kunst.[1]) Überhaupt kommt dem Ganzen in der Geschichte des Ornaments eine wichtige Rolle zu. Zeichnung und Schattierung machen das Ornament körperlich; es ist nicht mehr linear.

Das Halsbild der Rückseite[2]) ist gering und unbedeutend; es ist eine der auf diesen Vasen so gewöhnlichen Scenen, wo Jünglinge und Frauen in Gesellschaft von Satyrn mit allerlei sakralen, namentlich bacchischen Geräten, offenbar Eingeweihte der bacchischen Mysterien, die in Unteritalien blühten, ohne Handlung vereinigt sind.

Auch das grosse Bauchbild der Rückseite[3]) ist unbedeutend; es ist eine der üblichen Darstellungen des Grabeskultes, mit einer Ädikula in der Mitte, sehr ähnlich wie Bd. I, S. 53.

Alle Sorgfalt hat der Meister jedoch auf das Hauptbild der Vorderseite verwendet, wo in der Mitte der Scheiterhaufen des Patroklos dargestellt ist. Es ist ein hoher Holzstoss, der sich auf einem Unterbau von zwei Stufen erhebt. Auf der oberen dieser Stufen steht die Inschrift Πατροκλου ταφος (Alpha mit gebrochenem Querstrich wie Taf. 88), Grab des Patroklos. Man hat auch dies, wie das Περσαι der vorigen Vase, als den Titel für das ganze Bild auffassen wollen, auch dies gewiss mit Unrecht. Man erklärte τάφος in weiterem Sinne als Leichenfeier;[4]) allein wenn das Wort auch gelegentlich im Zusammenhang im Sinne von Bestattung oder auch Leichenschmaus vorkommt (Ilias 23, 29. 619), so ist bei dieser Inschrift doch der eigentliche Sinn Grab wahrscheinlicher. Die Stelle des Scheiterhaufens wurde ja auch das Grab des Patroklos, wie aus der Schilderung der Ilias (23, 255 f.) hervorgeht. Die Anbringung der Inschrift mochte dem Maler um so nützlicher scheinen als er, einem verlorenen künstlerischen Vorbilde folgend, auf das auch eine pränestinische Ciste zurückgeht,[5]) den Leichnam des Patroklos gar nicht sehen lässt, sondern oben auf dem Scheiterhaufen nur Waffen aufhäuft.

Dieser Umstand, das Fehlen des Patroklos, das, wie bemerkt, auf ein bedeutenderes Vorbild zurückgehen muss, ist wohl nur aus künstlerischen Gründen zu erklären. Die Hauptsache in dem Bilde soll das Wüten des Achilleus sein, der, in seiner Rache rasend, die von ihm lebend gefangenen zwölf Troianer zu Ehren seines Patroklos an dessen Scheiterhaufen hinschlachtet. Den Eindruck dieses Bildes könnte es nur stören, wenn der Leichnam des Patroklos selbst in der Mitte zunächst das Auge auf sich zog. Auch waren die hoch aufgerichteten schmucken Waffen auf dem Scheiterhaufen von dekorativ günstiger Wirkung. Wo sich der Leichnam des Patroklos befand, ob etwa in einer Vertiefung des Scheiterhaufens oder ob er noch gar nicht herbeigebracht ist, dies mochte sich jeder denken wie er wollte; der Künstler giebt keine Andeutung davon; es ist ihm dies gleichgültige Nebensache; die wilde Rache des Achilleus will er zeigen.

Auch wem die Waffen auf dem Scheiterhaufen gehörten, darf man nicht zu genau wissen wollen; doch sind es gewiss nicht die des Patroklos, sondern

---

[1]) Über das relativ späte Auftreten des Schmetterlings in griechischer Litteratur und Kunst vgl. Stephani, Compte rendu 1877, S. 30 ff., der jedoch, abgesehen von seinem Hauptirrtum in Betreff der mykenischen Denkmäler, auch sonst manches Ältere übersieht; vgl. meine Ausführungen in Antike Gemmen III, S. 202 f., und in Deutsche Liter. Ztg. 1881, S. 213.

[2]) Abg. Annali 1871, tav. P.

[3]) Abg. Annali 1871, tav. NO.

[4]) Michaelis a. a. O., p. 170.

[5]) R. Rochette, mon. inéd. 20. Overbeck, Gallerie her. Bildw., Taf. 19, 13.

natürlich erbeutete Waffen, die Achill den von ihm getöteten Troianern abgenommen hat. Der Schild ist mit Blut befleckt. Diese Waffen deuten auf eine Vorstellung, welche die Troianer wie die Griechen bewaffnet sein lässt. Im Widerspruche damit steht hier das Kostüm der gefangenen Troianer, welche die auf diesen Vasen übliche orientalische Tracht der Amazonen und Perser haben. Dagegen finden wir die Troianer auf jener, wie wir sahen, auf dasselbe Vorbild zurückgehenden Ciste nackt; die Waffen sind ihnen genommen, und die Waffen auf dem Scheiterhaufen mögen als die ihren gedacht sein; jedenfalls sind sie nicht als Barbaren gekennzeichnet, und dies entspricht dem feststehenden Brauche der älteren griechischen Kunst, die einen nationalen Unterschied zwischen Griechen und Troianern nicht kennt.[1]) So hat also die pränestinische Ciste einen älteren Zug bewahrt und giebt das griechische Vorbild reiner wieder, während unsere Vase in der Vorliebe, welche die apulischen Vasenmaler für das reiche orientalische Kostüm haben, eine Veränderung bringt, die einen Widerspruch zu den vom Vorbild entlehnten Waffen auf dem Scheiterhaufen in sich schliesst. Auch ein etruskisches Wandgemälde aus einem Grabe von Vulci,[2]) das wohl in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts gehört, und eine schlechte etruskische Urne (Brunn, urne I, 66, 2) stellen die Troianer nackt dar; der Scheiterhaufen ist hier weggelassen.

Bei Homer sind es zwölf Troianer, die Achill dem Patroklos schlachtet. Die Vase giebt fünfe; allen sind, wie es auch Homer schildert (Ilias 21, 30), die Hände auf den Rücken gefesselt (ebenso auf der Ciste und dem Wandbild). Achill bedroht eben den einen, den er unmittelbar vor den Holzstoss geschleppt hat mit dem Schwerte; er fasst ihn bei den Haaren; die Mütze ist zu Boden gefallen. Die Pränestiner Ciste und das etruskische Wandbild stellen das Abschlachten selbst dar, wie Achill die Schlagader am Halse durchschneidet.[3]) Der Grieche zieht die schwungvolle Bewegung vor und stellt nicht das Töten selbst, sondern nur die Bedrohung dar, und darin wird er wohl mit dem vorauszusetzenden griechischen Originale übereinstimmen.

Der Scheiterhaufen ist auf der Vase vortrefflich realistisch und mit Anwendung von Schatten gemalt. Bei Homer holen die Griechen grosse Stämme dazu eigens vom Ida, und der Holzstoss ist hundert Fuss lang nach jeder Richtung. Hier ist er rechteckig und wird etwas übereck gesehen.

Rechts steht ein bärtiger Held, der aus einer flachen Opferschale eine Spende ausgiesst. Zu seinen Füssen eine Hydria, die Honig und Wasser enthaltend zu denken sein wird, μελίκρατον; denn dies ist die übliche Totenspende, und dafür ist die Hydria das Gefäss, nicht für Wein. Bei Homer jedoch spendet Achilleus selbst, und zwar Wein, den er mit dem Becher aus einem goldenen Krater schöpft (Il. 23, 219). Doch spenden nachher bei Homer auch Agamemnon und die übrigen Fürsten Wein und löschen damit den Brand des Scheiterhaufens (Il. 23, 250). Der würdige Held hier ist wahrscheinlich als *Agamemnon* gedacht.[4]) Auf dem gestickten Chiton trägt er einen kurzen Bauchpanzer, ein in Unteritalien, wie es scheint, übliches

---

[1]) Vgl. G. Körte a. a. O.

[2]) Monum. d. Inst. 6. 31; Roscher's Lexikon III. 1707, Abb. 10.

[3]) Ein ähnliches Motiv, das Stossen des Schwertes in den Hals, kommt zwar auch auf einem rein griechischen Werk, dem sog. Alexandersarkophag vor, aber dann doch mit schwunghafter leidenschaftlicher Bewegung, nicht so schlächterhaft wie auf jenen italischen Monumenten.

[4]) Wie Minervini im Bull. nap. n. s. I, 92 ff., zuerst bemerkte.

Waffenstück, das auch bei einer Amazone des Halsbildes der Medeavase, Taf. 90, vorkommt (Abb 53).

Hinter Agamemnon tritt eine verhüllte Frau, gefolgt von einer Dienerin, heran, die Weihegaben für das Grab herbeiträgt. Es wird vermutlich ***Briseis*** gemeint sein[1]), die in der Ilias den toten Patroklos ganz besonders beweint (19, 282 ff.). Auch scheint es mir ein feiner Zug des Künstlers, dass er Briseis, um welche der ganze Zorn des Achilleus einst entbrannte, gerade hinter Agamemnon gesetzt hat, der zum Zeichen der völligen Versöhnung mit Achilleus hier am Grabe von dessen Freunde spendet.

Der Grimm des Achilleus und seine Rache wird noch deutlicher gemacht dadurch, dass auch der tote ***Hektor*** sichtbar ist; von Blut überströmt, nackt, ist er mit den Füssen an den Wagen des Achilleus gebunden, der rechts unten in Schrägansicht erscheint. Daneben ein jugendlicher Myrmidone zur Raumfüllung. Als der Lenker des Viergespanns wird ***Automedon*** gedacht sein, der in der Ilias Achills Wagenlenker ist. Achill wird nachher den Leichnam um das Grab des Patroklos schleifen.

Weiter links erscheinen zwei Mädchen; die eine giesst aus einer Hydria Wasser in ein verziertes Becken, das denselben Typus zeigt wie das auf Taf. 84 (vgl. oben S. 75, Anm. 3), nur in jüngerer Ausgestaltung. Solche Becken dienten zum Waschen namentlich der Füsse; in der Szene, wo Skiron den Theseus zwingen will, ihm die Füsse zu waschen, pflegt ein solches Becken zu erscheinen (z. B. Mus. ital. di ant. class. III, 3). Das Bad herzurichten, war ferner immer eine Aufgabe der Mädchen im Hause. Das Bad, das hier vorbereitet wird, ist offenbar für Achilleus bestimmt. In der Ilias wollen die Helden im Zelte des Agamemnon den Achill überreden, sich zu waschen; allein dieser verweigert es, ehe nicht die Bestattung des Patroklos vollendet sei (23, 39 ff.). Den Mädchen Namen zu geben, ist unnötig; und falsch ist es gewiss, an ein für den Leichnam des Patroklos bestimmtes Bad zu denken, von dem an einer früheren Stelle der Ilias (18, 343 ff.) die Rede ist. Denn dies wäre hier ganz gleichgültig, wo Patroklos nicht einmal selbst dargestellt ist. Alles bezieht sich auf das düstere Rasen des wilden Achill, der alles verschmäht, ehe er den Freund nicht mit blutiger Rache versöhnt hat.

Eine Folie für die Hauptfigur, den grimmen Achilleus, bildet hier, ähnlich wie auf dem Skyphos Taf. 84, das Gespräch der Griechenfürsten im Zelte, das hier in der Mitte oben angeordnet ist. Das Zelt eines Helden, wohl des Achilleus selbst, ist hier dargestellt; an der Wand hängen Wagenräder; eine grosse Kline füllt das Zelt. Zwei Greise besprechen sich mit angelegentlichen sorgenden Gebärden. Man denkt an ***Phoinix***, den greisen Begleiter des Achill und an ***Nestor***, den ältesten der Griechenfürsten. Natürlich bildet Achilleus und seine Rache den Gegenstand ihres Gesprächs. Die Frau, die sich an das Zelt lehnt, mag ***Thetis*** sein, die den Sohn besuchen und ihn trösten will, aber wie die beiden Alten machtlos ist dem unersättlichen Rachedurst des Helden gegenüber. Zwei bewaffnete Jünglinge, Myrmidonen, füllen links den Raum, während rechts ***Athena*** (ohne Helm), ***Hermes*** (mit grossem, breitem Hute)[2]) und der bei den zuschauenden Göttern dieser apulischen

---

[1]) So deutete Fenicia; *Michaelis* und *Heydemann* nennen sie Thetis; *Luckenbach* zweifelt.

[2]) Vgl. dazu die Hutform auf den gleicher Epoche angehörigen spätattischen sog. Kertscher Vasen (Taf. 70; oben S. 53 und Abb. 24).

Vasen selten fehlende jugendliche *Pan* die waltenden Götter vertreten. Das Motiv des Pan, der in Rückansicht erscheint, ist ein statuarisches; ebenso in Rückansicht kommt es, für Herakles verwendet, auf Gemmen vor (vgl. meine Antike Gemmen, Taf. 43, 37).

Ehe wir von dem Bilde scheiden, werfen wir noch einen erheiternden Blick auf ein Werk, das von unserer Vase abhängig ist, das ihre Darstellung aber bedeutend zu verbessern meinte durch einen viel genaueren Anschluss an Homer, jene kindisch stümperhafte Fälschung, die unter dem Namen der »Tiara des Saitapharnes« lange Jahre hindurch so viele Archäologen düpiert hat. Hier sind auf und um den Scheiterhaufen die von Achill geschlachteten Tiere und Menschen gehäuft;[1]) die Windgötter, in dummer unantikster Weise als Putten gebildet,[2]) blasen den Scheiterhaufen an. Achill, mit ekelhaft moderner Geberde, fleht die Windgötter an, und Agamemnon spendet. Wie widerlich falsch und wie absolut unantik diese ganze den Homer illustrierende Scene ist, hatte ich gleich nachdem die Tiara in den Louvre kam, eingehend dargelegt,[3]) allein umsonst. Man suchte mir auf alle Weise das Gegenteil zu beweisen; es liest sich jetzt recht ergötzlich zu lesen, was *Th. Reinach* und *M. Collignon* zum Schutze eben dieser Scene mit dem Scheiterhaufen geschrieben haben.[4]) Aber auch manche deutsche Gelehrte waren ja auf der Seite der Verteidiger der Tiara.[5])

Die Grösse der echten Antike tritt aber nie deutlicher hervor, als wenn man sie an einer modernen Fälschung misst; drum wird der Vergleich der Tiara für die Würdigung unser Canosiner Vase immer von Bedeutung sein.

---

[1]) Vgl. Die beste Publikation in den Monum. et mém., fond. Piot. VI (1898), pl. V.

[2]) Vgl. meinen Nachweis in Intermezzi, S. 89, 1. Gleichwohl wiederholte *Collignon* in Mon. et mém. VI, p. 39 f., die falschen Behauptungen von *Th. Reinach*.

[3]) Cosmopolis 1896, S. 572 ff. und dann Intermezzi (1896), S. 81 ff.

[4]) Monum. et mém., fond. Piot VI (1898), p. 37 ff. (mit Abbildung der Mittelgruppe unserer Vase).

[5]) Vgl. Intermezzi, S. 83, 2; Neuere Fälschungen, S. 31 f.; Sitzungsber. Bayr. Akad. 1904, S. 384.

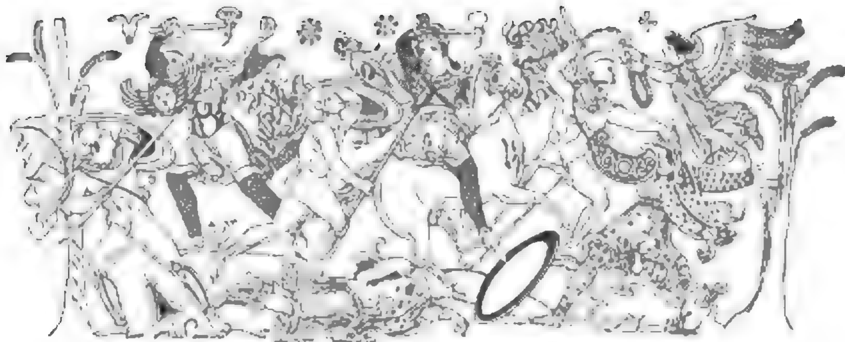


Abb. 53. Halsbild der Medeavase in München (nach Millin)

## TAFEL 90
## DIE MEDEAVASE IN MÜNCHEN[1])

Am 16. September 1813 stiessen Arbeiter in der Nähe von Canosa auf eine schöne geräumige Grabkammer mit einem Vorraum, dazu eine Treppe von sechs Stufen herabführte.[2]) Das Ganze war in den natürlichen Tufffelsen gehauen. In der Kammer war an der linken Wand ein ebenfalls aus dem Felsen gehauenes massives rechteckiges Postament, dessen Vorderseite mit Tierfiguren in Relief geziert war; auf ihm lag der Tote in seinem Waffenschmuck. Er trug einen die Muskulatur ausprägenden Bronzepanzer, einen Helm von griechischer (attischer) Form und eine Beinschiene (nur eine, nach einer für die Samniten bezeugten Sitte). Von den bemalten Vasen, die ringsherum standen, kamen die drei schönsten später nach München. Wir haben eine derselben schon auf Taf. 10 wiedergegeben.

Die Form dieser Prachtvase (Abb. 42) ist dieselbe wie die der beiden vorigen und wie die von Taf. 10. In der Dekoration ist als neues Motiv zu bemerken der auf der Vorderseite an Stelle des Palmettenstreifens gemalte grosse Zahnschnitt (Abb. 45). Er ist mit der Absicht, plastische Illusion zu erregen, mit Licht und Schatten gemalt. Es ist ein deutliches Zeichen für die starke Verwilderung des Geschmackes, die in diesen Vasen eingerissen ist, dass man auf

---

[1]) München, Jahn No. 810. Höhe 1,17 (1,02 ohne Henkel), Umfang 1,63. Abgebildet *Millin*, descript. des tombeaux de Canosa, Paris 1816, Taf. 7—10. Danach *Inghirami*, vasi fitt. 388; Archäol. Ztg. 1847, Taf. 3; S. 33 ff. (O. Jahn). Wiener Vorlegebl. I, 12. *Engelmann*, Bilderatlas zu Ovid 13, 81. Vgl. *Dilthey*, Arch. Ztg. 1875, S. 68 f. *Flasch* im Bull. d. Inst. 1871, 20. *Heydemann* in Annali d. Inst. 1873, 26. *G. Körte*, Personifik. psycholog. Affekte (1874), S. 38 ff. *Robert*, Bild u. Lied (1881), S. 37 ff. *Jul. Vogel*, Scenen euripideischer Tragödien (1886), S. 146 ff. *Seeliger* in Roschers Lexikon II, 2511 (Abb. auf S. 2510). *Huddilston*, greek tragedy in the light of vase paintings (1898), p. 144 ff. (mit Abb. p. 146 und Gesamtansicht als Frontispiz). *Bethe*, Prolegomena zur Geschichte des Theaters (1896), S. 148 f. *Robert*, im Hermes Bd. 31, S. 567, Anm. 1. *Engelmann*, Arch. Anzeiger 1902, S. 80.

[2]) Wir verdanken Millin einen Bericht über die Auffindung, eine Zeichnung des Grabes und der Tierreliefs (a. a. O., pl. I) sowie der in dem Grabe gefundenen Waffen (pl. II). Die Zeichnungen der Vasen bei Millin, pl. III—XIV, sind für die damalige Zeit ungewöhnlich gut.

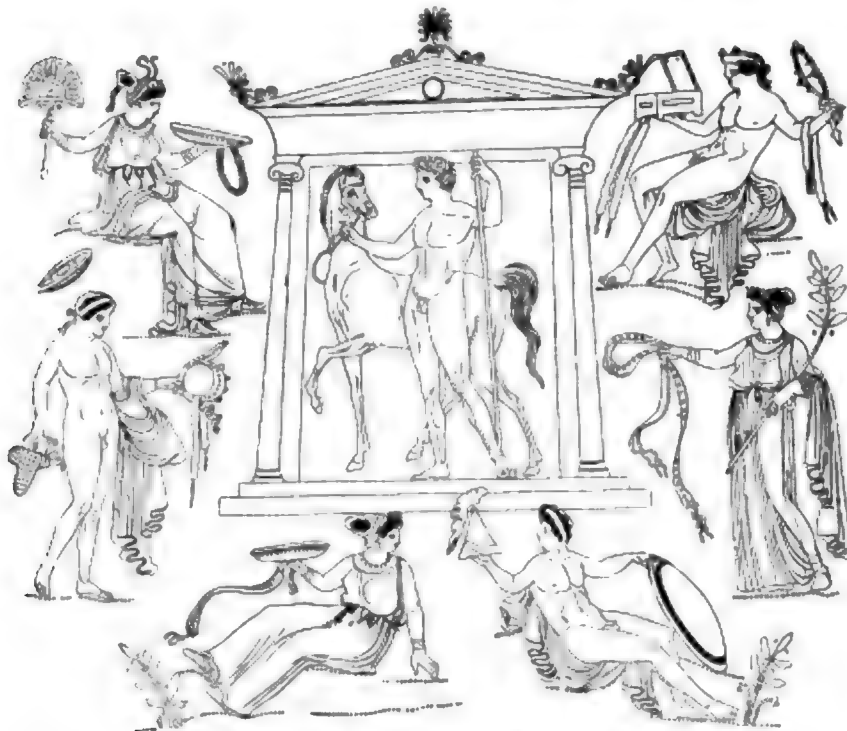


Abb. 54. Rückseite der Medeavase in München (nach Millin)

der Vase ein plastisches architektonisches Gesims imitiert. Die Rückseite ist in gewöhnlicher Weise einfacher behandelt.

Das Halsbild der Vorderseite, eine Amazonenschlacht (Abb. 53), ist ausserordentlich ähnlich dem der Perservase; es ist nur weniger figurenreich und weniger fein in der Ausführung als jenes. Beachtenswert ist der kurze Leibpanzer, welchen die Amazone links trägt; er gleicht ganz dem des Agamemnon auf Taf. 89. Auch das landschaftliche Beiwerk, die Bäume und rechts unten die Andeutung von Wasser mit einem Vogel sind bemerkenswert. Das Bild ist in Farben sehr reich und bunt ausgeführt; wir gedenken es daher in einer der nächsten Lieferungen zusammen mit einem anderen verwandten Bilde farbig bringen.

Das Hauptbild der Rückseite ist gering (Abb. 54); es ist eine der üblichen Szenen am Grab. In der Mitte das Grabmal mit der Figur des Verstorbenen als eines Heros, der sein Ross führt. Rings die gewöhnlichen Figuren mit den Weihegaben. Der hässliche Pferdetypus dieses Stiles mit dem überschlanken, dünnen Halse ist hier besonders auffällig.

Am Halse der Rückseite sind nur drei Figuren gemalt, zwei Eingeweihte in Gesellschaft eines Satyrs.

Das Hauptbild der Vorderseite (Taf. 90) stellt die Rache dar, die ***Medea*** in Korinth an ihrem ungetreuen Gatten *Jason* nimmt. Die Komposition ist wie

auf Taf. 10 angeordnet, nicht in drei ganz geraden Reihen wie Taf. 88, 89, sondern so, dass in der Mitte ein Gebäude durch zwei Reihen durchgeht und die Figuren überhaupt nicht in ganz gerader Linie, sondern bald höher bald niedriger aufgestellt sind.

Das Gebäude mit sechs ionischen Säulen, das ganz dem von Taf. 10 gleicht, hat gleiche Bedeutung wie jenes: wie dort der Palast der Unterweltsgottheiten, so ist hier der Palast des Kreon, des Königs von Korinth, gemeint. An der Decke hängen zwei Schilde so wie dort zwei Räder.

In dem Palaste aber spielt sich hier eine entsetzliche Scene ab. Medea hat, um an ihrer Nebenbuhlerin Rache zu nehmen, der Tochter des Kreon als Hochzeitsgabe einen verhängnisvollen Schmuck gesandt, der, wenn er getragen wird, seinen Träger tötet. Wir sehen die arme Königstochter, die sich den Kopfputz angelegt hat; unten steht noch das Schmuckkästchen.[1]) Allein sie ist im Umsinken von rasendem Schmerze gequält; sie fiele über den königlichen Thronsessel hin, wenn nicht der Vater sie um die Hüfte hielte. Doch der König ist fassungslos und weiss nicht zu helfen; verzweifelt fasst er sich mit der Rechten in das greise Haar; das königliche Scepter — mit einem Adler bekrönt, wie auch zwei Adler die Lehne des Thrones schmucken — ist seiner Hand entfallen. Er blickt auf die entsetzt heraneilende Gattin, als ob diese helfen müsste. Doch inzwischen hat der Sohn, der Bruder des armen Mädchens, schon erkannt, wie zu helfen wäre; er sucht den unseligen Kopfschmuck herunterzureissen. Es wird ihm nicht gelingen, die Schwester wird sterben.

Allen diesen vier Figuren sind Namen beigeschrieben. Über dem Könige steht *Kre[on*...ων, über seiner Tochter *Kreonteia* (Κρεοντεια), die kreontische, d. h. des Kreon Tochter.[2]) Die Mutter heisst *Merope* (Μεροπη), der Sohn *Hippotes* (Ἱπποτης). Hierzu treten als namenlose Nebenfiguren eine erschreckt davoneilende Alte, offenbar die alte Amme der Kreonstochter; und links der neugierige Pädagog, der nach der Mitte eilt, während eine Dienerin ihn abzuhalten sucht. Es ist das im Drama übliche Personal eines Königshauses.

Doch der Maler bringt die ganze Rache der Medea zur Anschauung. In der Mitte der unteren Hälfte des Bildes sieht man in Vorderansicht einen Wagen, der mit zwei Schlangen bespannt ist, die sich in die Luft erheben. Es ist der Wagen der Zauberin Medea, auf dem sie durch die Lüfte entfliehen wird. Der Lenker auf dem Wagen, der die Herrin erwartet, ist ein Dämon: ein schöner Jüngling, langgelockt, mit Mantel und nacktem Oberkörper wie ein edler Gott, doch mit Schlangen im Haar und mit Fackeln in den Händen. Die Beischrift nennt ihn *Oistros* (οισ·ρος), den Dämon, der wie die Viehbremse sticht (οἶστρος ist eigentlich die Bremse), der zu Wut und Raserei aufstachelt. Unter seinem Banne steht Medeia, die er anblickt und die soeben das Entsetzliche vollführt, die das eigene Kind hinschlachtet. *Medeia* (Μηδεια),

---

[1]) Weiter rechts ein umgefallenes Waschbecken der oben S. 75 Anm. 3 und 113 besprochenen Form; es sollte wohl dem Brautbad dienen.

[2]) Früher hatte man Κρεόντεια ἀνάκτορα, Palast des Kreon, erklärt; *Flasch* (a. a. O.) hat die richtigere Deutung aufgestellt; dagegen *Heydemann* (Annali 1873, 26) auch hier wieder einen Titel für die ganze Darstellung, als auf Kreons Haus bezüglich, sehen wollte, was ganz verkehrt war. Dass die Inschrift sich auf das Mädchen bezieht, geht indes schon aus ihrer Stellung hervor: wie der Name Kreon, so steht dieser gerade über der zugehörigen Figur. Beide Namen sind auf das weisse Gebälk des Baues geschrieben, weil der Maler sie hier am deutlichsten anbringen und aufmalen konnte; ebenso hat er die drei Inschriften für die unteren Figuren auf die weisse Stufe des Baues gemalt. Die Inschriften, die auf das Schwarz des Grundes zu stehen kamen, hat er eingeritzt.

als die fremde Barbarin im orientalisierenden Kostüm, mit einer gezackten phrygischen Mütze, hat ihren Knaben, der auf einen Altar geflohen war, am Schopfe gepackt und wird ihn mit dem Schwerte durchbohren. Zu spät eilt *Jason* (Ἰασων) mit Schwert und Lanze herbei, gefolgt von einem Diener (Doryphoros). Doch ein zweiter getreuer Diener hat inzwischen wenigstens den einen Sohn vor der rasenden Mutter in Sicherheit gebracht; er fasst ihn am Schopfe und führt ihn eiligst hinaus: er wird gerettet. Am anderen Ende des Bildes steht noch die merkwürdigste Figur des Ganzen, ein König in der üblichen Bühnentracht, mit der Beischrift εἴδωλον Ἀήτου Schattenbild des Aetes; er ist im Heranschreiten nach der Mitte zu gebildet; die vorgestreckte Rechte begleitet offenbar eine eindringliche Rede. Aetes ist der Vater der Medeia. Er erscheint hier in dem Augenblick, wo seine Tochter zur Kindsmörderin wird.

Oben rechts und links von dem Palaste erscheinen ruhige göttliche Zuschauer: links *Herakles* in einem beliebten statuarischen Typus, der auch auf anderen unteritalischen Vasen dieser Epoche erscheint;[1]) dann *Athena*, den Helm auf der Hand, wie sie auf diesen Vasen so gerne erscheint. Rechts sitzen, von zwei Sternen begleitet, die beiden *Dioskuren* mit Gerät der Palästra (Ölflasche und Strigilis) in den Händen. Den Abschluss bildet beiderseits je eine korinthische Säule mit einem Dreifuss darauf, ein Anathem, wie es für choregische Siege in den Dionysosheiligtümern üblich war.

Wie diese zur Raumfüllung dekorativ angebrachte Einzelheit uns an das Theater erinnert, so steht das ganze Bild ohne Zweifel, wie man längst erkannt hat, unter dem Einflusse einer Tragödie. Doch welcher, darüber sind die Meinungen geteilt.

Euripides hat die Kindsmörderin Medea geschaffen,[2]) und seine Medea war von der ungeheuersten Wirkung. Allein dies schloss nicht aus, dass nicht zahlreiche andere Dichter sich an dem gleichen Stoffe versuchten. Uns sind von diesem einstigen Reichtum nur die Namen der Dichter, die Titel ihrer Medea-Dramen und ein paar Fragmente erhalten. Ohne Zweifel haben diese Stücke in poetischem Werte an das Meisterwerk des Euripides nicht herangereicht; allein dies schloss wieder durchaus nicht aus, dass sie zu ihrer Zeit und in ihrem Kreise beim Publikum sehr beliebt gewesen wären. Als freilich die spätere Zeit das Klassische aus dem Minderwertigen herauszuschälen begann, da verschwanden alle die anderen Medeen und versanken in Vergessenheit, und nur die eine überragende klassische, die in die Auswahl der Werke des Euripides aufgenommen ward, blieb uns erhalten; ausser ihr nur ein rhetorisches Produkt der Kaiserzeit, die Medea des Seneca.

In der Überzeugung von der dichterischen Bedeutung des euripideischen Stückes und seiner vorbildlichen Wirkung auf alle anderen Behandlungen des Stoffes hat man nun in neuerer Zeit auch angenommen, dass unsere Canosiner Vase nur auf Euripides basiere und dass alles, was auf der Vase von Euripides abweicht, nur von dem Vasenmaler aus künstlerischen Gründen verändert worden sei.[3])

Diese Meinung hält einer unbefangenen Prüfung nicht stand; eine solche führt vielmehr zu dem unabweislichen Resultate, dass hier nicht Euripides, sondern

---

[1]) Vgl. meine Ausführungen in Roschers Lexikon I, 2171, 24.

[2]) Vgl. *v. Wilamowitz*, griech. Tragödien Bd. III, S. 161 ff.

[3]) Der Hauptvertreter dieser Ansicht ist *C. Robert* (a. a. O.); *Huddilston* folgt ihm, bringt aber nichts Neues, sondern tritt nur breit, was Robert schon gesagt hat.

eines jener vielen anderen, den gleichen Stoff behandelnden jüngeren Dramen zu grunde liegt.

Die Abweichungen von Euripides sind nämlich nicht künstlerisch formaler, sondern rein stofflicher Natur; sie können nur auf einer verschiedenen Gestaltung des Stoffes beruhen.

Bei Euripides besteht das Geschenk der Medea an die Kreonstochter aus einem Peplos und einer Krone, und der erstere wirkt ebenso stark wie letztere gleich fressendem Feuer. Auf der Vase bringt nur die Krone, die in dem Schmuckkästchen war, das Unheil; und das gleiche ist uns durch literarische Überlieferung (Hygin fab. 25), als eine bestehende offenbar einem nacheuripideischen Drama entlehnte Variante der Sage bekannt. Bei Euripides ferner ist der Vater Kreon allein anwesend bei dem Unglück und kommt bei dem Versuche der Rettung selbst um; auf der Vase bleibt er ungefährdet, und es greifen noch andere Personen in die Scene ein; den Versuch der Rettung macht hier der Bruder des Mädchens, der Hippotes heisst. Der kommt bei Euripides gar nicht vor; hier aber fällt ihm eine nicht unwichtige Rolle zu. Hippotes, als Sohn des Kreon, ist aber keine willkürliche Erfindung eines Vasenmalers. Aus Diodor (4, 55, 5) wissen wir, dass in gewissen mythologischen Überlieferungen Hippotes als Sohn des Kreon vorkam. Das Vasenbild führt ferner Merope als Mutter der Braut und Gattin des Kreon ein; diese Figur kommt weder bei Euripides vor noch in unserer sonstigen Überlieferung; allein freie Erfindung des Vasenmalers ist auch sie gewiss nicht. Zwei andere Königinnen von Korinth, die Gemahlin des Sisyphos und die des Polybos heissen in der Sage Merope. Der Name passte daher dem unbekannten Dichter, der hier zu grunde liegt, auch für die Gemahlin des Kreon.

Noch wichtiger und entscheidender sind die in der unteren Figurenreihe zu tage tretenden Unterschiede von Euripides. Vor allem ist hier ganz zweifellos und klar dargestellt, dass ein Sohn der Medea — den wir Medos nennen dürfen — gerettet wird. Der Künstler würde niemals darauf verfallen sein, den Diener zu malen, der den einen Knaben birgt und wegführt, wenn er nicht sagen wollte, dass dieser gerettet wird. Also muss ihm eine von der euripideischen verschiedene Sagenversion vorgelegen haben; denn bei Euripides entkommt keines der Kinder. Wiederum besitzen wir aber auch hier in der sonstigen Überlieferung den Beweis, dass jene andere Version tatsächlich existierte; Diodor überliefert sie ausdrücklich (4, 54, 6 πλὴν γὰρ ἑνὸς τοῦ διαφυγόντος τοὺς ἄλλους υἱοὺς ἀποσφάξαι).

Ferner ist die Hauptfigur der unteren Reihe, die grossartig wirkungsvolle Gestalt des Oistros gewiss vom Theater entlehnt. Dem Euripides ist sie gänzlich fremd. Allein Pollux, 4, 142, führt unter den besonderen Theaterfiguren auch den Oistros auf. Gewöhnlich fasst man ihn als die Personifikation der Raserei der Medea. Allein damit ist nicht erklärt, warum Oistros als der Lenker des Schlangenwagens erscheint, mit dem Medea davonfahren wird, warum er also der Begleiter ihrer Flucht ist. Hätte nur jener Gedanke, die Raserei der That der Medea ausgedrückt werden sollen, so würde man eine Gestalt im Typus einer Erinys, eine Lyssa erwarten, die neben Medea stände und sie anfeuerte. In einem Chorgesange von Sophokles' Ödipus Tyr. (477 ff.) wird geschildert, wie der Verbrecher nach der That flieht, wie ein rasender, von der Bremse (οἶστρος) verfolgter Stier, um dem nahenden Strafverhängnis zu entgehen. So wird Oistros hier, der Medea in den Wagen aufnimmt, die Peinigung bedeuten, welche die Kindsmörderin nach der That erwartet; von Oistros begleitet,

d. h. wie von einer Bremse gestochen, rastlos und gequält wird Medea entfliehen. Dies muss der Gedanke gewesen sein in dem Drama, das Oistros als Wagenlenker der Medea einführte. Euripides ist dies alles fremd, und der Vasenmaler hat dies ganz sicher nicht erfunden.

Endlich das Schattenbild des Aietes. Es vervollständigt und erweitert nur die Idee, die der Oistros ausdrückt. Der Schatten des Vaters steigt vor Medea auf: es sind die bittersten Vorwürfe, die sie treffen, die des Vaters; es ist die Peinigung der Reue in dem Bilde des Vaters verkörpert; es ist der sichtbar und zur Person gewordene Stachel des Oistros.

Dies Eidolon, eine echte Theaterfigur, ist nun offenbar wieder keine Erfindung eines Malers, sondern die eines Dichters, die der Maler darstellt. Künstlerisch wirkt die Figur nur unvollkommen; sie ist nur noch gerade untergebracht auf dem Bilde; untergebracht, weil sie eben zu dem Stoffe gehörte, den der Maler darstellen wollte; eine künstlerische Berechtigung kommt der Figur gar nicht zu.

Bei Euripides fährt Medea stolz auf dem Helioswagen davon (dass es ein Drachenwagen sei, ist nirgends angedeutet); sie ist froh in der Befriedigung ihrer Rache, und sie hat sich eine ruhige Zufluchtsstätte bei König Aigeus in Athen gesichert. Zwar flucht Jason der Mörderin; aber keine Andeutung spricht davon, dass sie Reue empfinde oder empfinden werde, oder dass jemals eine Strafe ihrer Frevelthat folgen werde. Das ist gross, aber hart. Und es lässt sich leicht denken, dass ein späterer Dramatiker, den gewöhnlichen Vorstellungen folgend, die Strafe für den Frevel verlangten, einen anderen Schluss gedichtet hat, darin die Qual der Reue angedeutet ward, welche die Mörderin erwartet, darin der Schatten des Vaters ihr erscheint und ihr die Unthat vor das Gewissen führt, und wo der peinigende Oistros der Lenker ihres Wagens ward, der ihre Flucht begleitet und der verhindert, dass sie jemals Ruhe findet.

So hilft uns das Vasenbild, die Gedanken eines unbekannten Dichters zu rekonstruieren. Wenn auch gewiss an poetischem Werte weit unter Euripides stehend, so war seine Schöpfung doch gewiss für das breite Publikum recht wirkungsvoll; und zu diesem Publikum gehörte auch unser Vasenmaler. Der Schatten des Aietes war sicherlich eine sehr rührende Figur, und er wird der Frevlerin so recht ins Gewissen gesprochen haben. Und dass Reue und Strafe der Verbrecherin angedeutet ward, hat gewiss dem Publikum gefallen, das immer gerne sich auf den Standpunkt des Moralphilisters stellt. Des Euripides Medea wagte es, die Leidenschaft und die Rache des gekränkten Weibes bis in alle ihre Konsequenzen zu verherrlichen. Allein moralisch rührende Dramenschlüsse waren allzeit mehr im Geschmack der breiten Masse.

---

Abb. 55. Amphora des Phintias.

# TAFEL 91
## AMPHORA DES PHINTIAS
## IN CORNETO

Es ist das grösste und stattlichste der mit der Signatur des Meisters Phintias erhaltenen Gefässe, das die beiden Bilder trägt, welche unsere Taf. 91 wiedergiebt[1]): eine Amphora mit ausgesparten Bildfeldern, die von schwarz aufgemalten Ornamenten umgeben sind. Es ist ganz derselbe Typus von Amphoren, wie wir ihn von den Werken des Andokides (Taf. 4) und Euthymides (Taf. 14, 33, 81) kennen; auch Taf. 52 gehört hierher; man vergleiche, was dort im Texte (Bd. I, S. 266) über die Konstanz der Form unter den Amphoren dieses Typus bemerkt ist.

Wir haben schon ein signiertes Werk des Phintias kennen gelernt: es war die Schale auf Taf. 32. Man sieht sofort, dass diese ein früheres Werk des Malers war. Da auf beiden Gefässen sogar der gleiche Gegenstand wiederkehrt — es ist auf beiden der Streit des Herakles und Apollon um den Dreifuss dargestellt —, so ist die Vergleichung noch erleichtert. Das Schalenbild ist recht archaisch zierlich, das Amphorenbild ist breit und kraftvoll dagegen; dort zerren Apoll und Herakles den Dreifuss hin und her in kleinlicher Weise; hier hat der Vorgang einen mächtigen Schwung. Dort hat Phintias einen ganz alten Typus zu Grunde gelegt, hier folgt er der herrschenden Auffassung der Scene,[2]) die Herakles deutlich als den kühnen Räuber darstellt, dem Apollon die Beute wieder abjagen will.

Nicht minder deutlich sind die formalen Unterschiede der beiden Bilder. Dort ist Herakles noch bärtig, hier ist er bartlos bis auf das moderne, bei den Jünglingen im Kreise des Euthymides beliebte kleine Backenbärtchen. Dort erscheinen die beiden Figuren, Apoll und Herakles, nach archaischer Weise ganz ins Profil gewendet, hier wird ihr Körper grösstenteils von vorne gesehen; beide schreiten hier mächtig aus und ihr zurückgesetztes linkes Bein ist in Vorderansicht, das andere im Profil gezeichnet. Dies ist ganz dieselbe Stellung wie wir sie bei Euthymides

---

[1]) Gefunden 1879 in der Nekropole von *Corneto*, s. *Helbig* im Bull. d. Inst. 1879, p. 85 ff. Abg. Monum. d. Inst. XI, 27. 28; Annali 1881, p. 74 (Klein). *Overbeck*, Apollon, S. 64; Atlas, Taf. 24, 4. *Roschers* Lexikon, II, 2262. Vgl. *Hartwig*, Meisterschalen, S. 167.

[2]) Vgl. meine Ausführungen in *Roschers* Lexikon der Mythol. I, 2213 f.

auf Taf. 33 fanden (vgl. Text Bd. I, S. 174) und wie sie auch der wahrscheinlich von Euphronios herrührende Krater von Arezzo Taf. 61 (vgl. oben S. 11) anwendet.

An den Bildern der Schale hat Phintias ferner noch eine merkwürdige Technik angewendet, die, wie wir sahen (Bd. I, S. 169), nur in der ersten Frühzeit der rotfigurigen Weise erklärlich ist; er hat die Muskelinnenzeichnung in den Ton eingerissen, nicht aufgemalt. Die Amphora zeigt dagegen die gewöhnliche rotfigurige Technik, d. h. die mit verdünnter Firnisfarbe aufgemalten Muskellinien.

Auch auf eine Kleinigkeit sei noch aufmerksam gemacht, die ebenfalls den früheren Ursprung der Schale andeutet: der Dreifuss, das Objekt des Streites zwischen Apoll und Herakles, hat auf der Schale die altertümliche Form, die nur zwei Henkel kennt, welche einander gegenüber, also nicht über den Füssen, sondern zwischen denselben angebracht sind; die Amphora zeigt schon die jüngere Form mit drei Henkeln, die gerade über den drei Füssen angebracht sind. Auch die Seitenstützen der grossen Ringhenkel auf dem Schalenbilde gehören dem alten, uns durch die Funde von Olympia geläufigen Typus an, über den ich auf meine Abhandlung in *Olympia* Bd. IV, S. 72 ff. verweise.

Herakles schwingt seine Keule, Apollon hält den Bogen und hat ein schmales Mäntelchen umgeworfen, so wie er häufig in dieser Epoche erscheint. Die Köpfe der beiden Gegner sind auch hier wie auf dem Schalenbilde stark unterschieden; leider ist der Kopf Apollons sehr beschädigt; um so besser ist der des Herakles erhalten. Die Buckellöckchen, die den kräftigen Heros charakterisieren, bedecken hier indes nicht den ganzen Kopf wie bei dem Schalenbild, sondern bilden einen Bausch rings um Stirn und Nacken so wie an den Jünglingsköpfen der Ägineten und der verwandten Werke. Apollons Haar endet wie das der Frauen in zierliche längere Löckchen, in deren subtiler Ausführung Phintias excelliert. Die Muskulatur ist an beiden Körpern mit grosser Ausführlichkeit angegeben; die die Muskeln trennende Sehnenpartie in der Mittellinie des Leibes, insbesondere um den Nabel herum, ist sorgfältig umschrieben. Wir werden dieselbe Eigentümlichkeit bei Euphronios auf der folgenden Taf. 92 finden; Euthymides (Taf. 14 und 33) ist darin weniger ausführlich und begnügt sich mit der einfachen, die linea alba andeutenden Mittellinie.

Den beiden Streitenden, Herakles und Apollon, sind die Namen beigeschrieben: Ηεραχες (wobei das λ vergessen ist) und ·πολον Unten zwischen den Beinen steht die Signatur des Meisters Φιντις (wo das α vergessen ist) ἔγραφσεν

Indes die Hauptseite der Amphora ist nicht diese, sondern die andere, die ein aus fünf Figuren bestehendes Bild trägt. Hier steht Dionysos, von seinen Nymphen und Silenen umgeben in der Mitte, mit dem Kantharos und einem grossen Rebzweige, an dem die schwarzen runden Weinbeeren mit aufgehöhten Buckeln wie die Haare des Herakles angedeutet sind, während die Blätter rot aufgemalt wurden. Die Stellung auf beiden Füssen und das ganze Schema der Gestalt überhaupt, Haltung, Gewand und Attribute sind durchaus archaisch und uns von den schwarzfigurigen Vasen wohl bekannt. Auch die Komposition, indem zu den Seiten dieser Mittelfigur je ein Paar von zwei engverbundenen, sich teilweise deckenden Figuren erscheint, ist archaisch und auf den schwarzfigurigen Vasen gewöhnlich. Allein in der Bewegung dieser Gruppen zeigt sich der Geist der neuen Zeit. Um sich den Gegensatz deutlich zu machen, vergleiche man etwa die den Dionysos umgebenden Gruppen von Silen und Nymphe auf der Berliner unsignierten

Amphora des Amasis (Arch. Anzeiger 1893, S. 84; Adamek, Vasen d. Amasis, Taf. 2) oder die Gruppe der beiden Nymphen vor Dionysos auf der Pariser signierten Amasis-Amphora (Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. 3, 2).

Der Silen der linken Gruppe umfasst stürmisch die Nymphe, die einen Vogel auf der Hand trägt. Der Silen schreitet gerade so aus wie Herakles und Apollon auf dem anderen Bilde; nur dass auch sein Kopf in Vorderansicht erscheint; hier kam dem Künstler der archaische Typus der Silensmaske zu statten, den wir von Taf. 41 kennen; er brauchte nur diesen Maskentypus zu wiederholen. Phintias konnte indes nicht unterlassen auch diesem Silen zierliche, in die Stirn hängende Löckchen zu verleihen. Die andere Gruppe zeigt Silen und Nymphe nebeneinander, wie es scheint im Tanzschritte vor Dionysos sich zeigend. Der Silen hält die Flöten und das Futteral dazu, die Nymphe trägt den Thyrsos in beiden Händen. Der Thyrsos, der damals noch etwas Neues eben erst Eingeführtes war, zeigt sehr deutlich die Gestalt eines dicken Rohrstengels, an dem oben ein sehr grosser Epheubusch befestigt ist. Die Nymphe spielt mit einem jungen Panther, der seine Vordertatzen auf ihre Schultern, die Hinterfüsse auf den Thyrsosstab gesetzt hat. Der zurückgeworfene Kopf dieser Mänade, die ihren Panther anblickt, ist vom Maler mit besonderer Liebe behandelt; das Gesicht hat etwas Individuelles, die Stirne flieht stark zurück, das Untergesicht zeigt ein fettes Doppelkinn, die Lippen sind geöffnet, was dem Kopfe einen gewissen Ausdruck bacchischen Taumelns verleiht. Die langen, fein gelockten Enden der Haare sind hier besonders zierlich behandelt; wo sie auf den schwarzen Grund zu stehen kamen, sind sie eingeritzt. Der Mänade ist der Name ϰισινε, d. h. Κισσίνη, von ϰισσός der Epheu, beigeschrieben.[1]) Der Name ist neu; bisher kannte man nur die Form Κισσώ als Name einer Bacchantin auf einer attischen Vase (Samml. Sabouroff, Taf. 55; Berlin 2471) und die Form Κισσηΐς für eine bacchische Nymphe bei Nonnos (21, 89; 43, 63) und Hygin (fab. 182). Die Schreibung Κισίνη mit einem σ statt mit zweien entspricht dem allgemeinen archaischen Brauch, der statt der doppelten die einfachen Konsonanten setzt; die eigentlich nichtattische Schreibung des Wortes ϰισσος mit σ statt mit τ findet sich auf attischen Vasen mehrfach.[2]) Der Genosse unserer Mänade, der Silen hat einen ebenfalls sehr passenden Namen; ihm ist beigeschrieben Σιμαδες (Σιμάδης)[3]), Simades, was abgeleitet ist von σιμός und sich auf die aufgeworfene Stumpfnase des Silens bezieht, die der Maler hier im Profil auch so recht deutlich zur Geltung gebracht hat. Der einfache Name Simos kommt mehrfach auf Vasen bei Silenen vor,[4]) Simades ist neu. Zwischen den Beinen steht, noch einmal wiederholt, die Inschrift des Malers Φιντιας ἐγραφσεν.

Dass Phintias in diesen Amphorenbildern sich mit Euthymides nahe berührt, dessen Einfluss deutlich ist, haben wir schon bemerkt. Noch enger jedoch als mit Euthymides erscheint Phintias mit den von Euphronios als Maler signierten Werken verbunden. Ja manche Einzelheiten beweisen, dass Phintias und der Maler Euphronios ganz unmittelbar Seite an Seite gearbeitet und sich gemeinsam in einen

---

[1]) Diese Inschrift ist bisher gar nicht bemerkt worden; sie wird hier zum erstenmale publiziert.

[2]) *Kretschmer*, Vaseninschriften S. 179.

[3]) Der Name ist bisher falsch gelesen worden als Σιμαδε, was man als Σιμαίθα erklärte und auf die Mänade bezog, deren Namen man gar nicht erkannt hatte.

[4]) Vgl. *Heydemann*, Satyr.- und Bacchennamen, S. 38.

gewissen Gegensatz zu dem Konkurrenten Euthymides gestellt haben, dessen Einfluss sie sich gleichwohl nicht entziehen konnten.

Von solchen Einzelheiten seien erwähnt: die Zeichnung der Fussknöchel mit zwei geschwungenen Relieflinien. Wir finden diese hier bei unserer Cornetaner Amphora, Taf. 91, ebenso wie bei den Hydrien des Phintias, Taf. 71 und oben S. 67 und 69; genau so aber auch bei dem Maler Euphronios, Taf. 22 und 92/93, sowie dem Arezzokrater, Taf. 61 (vgl. oben S. 12); nicht dagegen bei Euthymides (Taf. 14, 33, 81), auch nicht bei Hypsis (Taf. 82); hier wird der Knöchel mit einer verdünnten Firnislinie gegeben. In seinem Frühwerke, der Schale Taf. 32, hat Phintias noch weder die eine noch die andere Art, da er dort die Innenzeichnung noch einritzte.

Eine fernere Einzelheit, welche die Amphora des Phintias mit Euphronios eng verbindet, ist die Zeichnung des Gewandes. Diese langgezogenen, oben ganz eng zusammenlaufenden, nach unten sich fächerförmig ausbreitenden Relieflinien, wie sie unsere Amphora, Taf. 91, zeigt, sind ganz ebenso Euphronios eigen (Taf. 22, 92, 61); dagegen Euthymides (und ebenso Hypsis, Taf. 81) die entsprechenden Falten anders, breiter zeichnet. Überhaupt ist aber die ganze Gewandbehandlung bei Euthymides anders als bei Phintias-Euphronios, und zwar zeigt sich hier Euthymides als der über das Konventionell-Archaische kühner Hinausschreitende; sein Gewand zeugt von einem ganz anderen Gefühle für das Stoffliche; es hat Breite, Kraft und, soweit dies innerhalb der Grenzen des archaischen Stiles möglich ist, Wahrheit, während dort bei Phintias-Euphronios noch die Manier vorherrscht. Die natürlich geschwungenen Faltenlinien, besonders der Mäntel, sind dem Euthymides speziell eigen. Die anderen sind ihm nur ausnahmsweise auf dieser Bahn gefolgt und suchten zumeist den Mangel durch steife Zierlichkeit zu ersetzen.

Auffallend ist ferner die Übereinstimmung der Phintias-Amphora und des Euphronios in der Zeichnung der Augen mit den Wimpern am oberen und unteren Lid. Taf. 91 und 92 stimmen hierin genau überein; aber auch der Arezzokrater, Taf. 61, ist ganz gleich. Bei Euthymides finden wir die Wimperhaare zwar auch einmal (Taf. 33), aber nicht mit Reliefstrichen, sondern mit verdünntem Firnis gezeichnet.

Dass dagegen das kraftvoll grossartige Motiv des Ausschreitens, das der Herakles und der Apoll unserer Amphora zeigen, wohl zuerst von Euthymides eingeführt wurde (vgl. Taf. 33, 72), haben wir bereits vermutet und ist gewiss wahrscheinlich. Denn es passt ebenso durchaus in den breiten grossen Stil des Euthymides, wie es der ängstlicheren Art der anderen Meister von Haus aus fremd ist. So ist denn auch die Durchführung des Motivs bei Phintias viel schwächer als bei Euthymides: man vergleiche das zurückgesetzte Bein mit dem gehobenen, in Vorderansicht erscheinenden Fusse auf Taf. 33 mit unserer Taf. 91. Wie viel besser und lebendiger ist dort der Fuss gezeichnet! Phintias erscheint hier deutlich als der Nachahmer.

Überhaupt sind aber die Hände und Füsse bei Euthymides ausserordentlich viel lebendiger und besser als bei Phintias.

Die Hydrien des Phintias (Taf. 71 und die von mir im Texte dazu behandelten, oben S. 65 ff.) sind offenbar um ein weniges jünger als die hier besprochene Amphora.

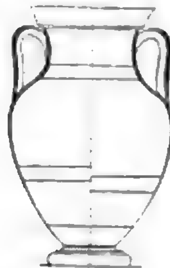


Abb. 56. Umriss der Amphora des Phintias neben dem der Amphora von Taf. 52.

## DIE TECHNIK

Diese Vase des Phintias ist im Vergleich mit der anderen desselben Malers, die auf Taf. 32 abgebildet ist, von hervorragender Bedeutung für die Entwicklung des zeichnerischen Apparates.

Die kleinliche Sorgfalt des Phintias tritt in unserem Bilde nur mehr in der Haardarstellung bei der Mänade Kissine auf. Er verwandte zu den Haarsträhnen die Borste, zu den kleinen End-Löckchen den Pinsel und endlich zu den Partien im schwarzen Grunde den Ritzstift; die Kontur des Kopfes ist mit dem Vorzeichenstift breit herausgegraben. Ebenso der Kopfumriss der nebenstehenden Figur; alle übrigen hell erscheinenden Linien der Tafel sind mit Ritzstift eingekratzt. Hinter der Schulter des Dionysos zwei antike Klammerlöcher. Die beiden Gegenstände, die das Mädchen in der Hand hält, sind durch Relieflinien geschieden. In dem Firnisgrund der Haare dieses Mädchens Reliefstriche.

Der äusserste linke Fuss auf dem oberen Bilde und die sonstige Kontur längs der schraffierten Flächen sind nicht verbürgt, sie mussten, wenigstens der Hauptsache nach, eingezeichnet werden, damit der Eindruck des Bildes nicht allzusehr geschädigt erscheint.

In Abbildung 57 ist das Henkelornament und die obere Zierleiste des Rückbildes dargestellt. In Abb. 56 eine Zusammenstellung des Umrisses unserer Vase mit der gleichgrossen aber um weniges breiteren Münchner Amphora, Taf. 52.

(K. R.)

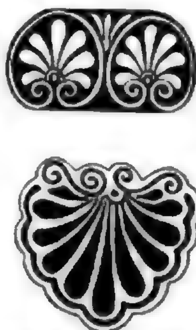


Abb. 57. Henkelornament und obere Zierleiste der Rückseite der Amphora des Phintias.

## TAFEL 92/93
## KRATER DES EUPHRONIOS
## IM LOUVRE ZU PARIS

Wir haben dies prachtvolle, von Euphronios als Maler signierte Gefäss des Louvre,[1] das zu den zwei von uns schon früher gebrachten (vgl. Taf. 22 und 63) als drittes und letztes von Euphronios als Maler bezeichnetes Stück hinzukommt, schon mehrmals zu erwähnen Gelegenheit gehabt, insbesondere oben S. 4 und 12 bei Besprechung der Arezzo-Vase, die, wie wir sahen, mit größter Wahrscheinlichkeit auch dem Euphronios zuzuweisen ist und mit dem Antaios-Krater in der innigsten Beziehung steht.

Die Form des Gefässes ist die des kelchförmigen Kraters. Wir haben diese Form bisher nur in zwei etwas jüngeren Beispielen kennen gelernt (Taf. 17/18 und 75/76), bei welchen der Raum noch viel mehr für die Figuren ausgenützt ist, indem diese rings um das Gefäss umlaufen und eine einzige grosse Darstellung bilden. Ferner ist bei jenen beiden Krateren der obere, den Figurenfries tragende Teil des Gefässes schon etwas schlanker gebildet als hier, wo die Form noch etwas Schweres und Gedrücktes hat. Jene Tendenz, den Krater schlanker zu machen, hat sich dann in der Folgezeit noch bedeutend gesteigert und führte schliesslich zu der auf Taf. 100 ersichtlichen spätattischen Form, die wir als eine starke Degeneration empfinden.

Der Kelchkrater des Euphronios gehört innerhalb der attischen Keramik zu den ältesten erhaltenen Beispielen dieser Vasenform. Ganz vereinzelt erscheint dieselbe in der spätschwarzfigurigen Technik;[2] diese schwarzfigurigen Beispiele stimmen aber in der ganzen Form und Profilierung[3] so genau mit unserem Euphronioskrater überein, dass sie diesem offenbar als im wesentlichen gleichzeitig anzusehen sind. Die Form tritt also in der Zeit des spätschwarz- und frührotfigurigen Stiles plötzlich und in ganz fertiger Gestalt in der attischen Keramik auf. Weder die ältere attische, noch die korinthische, noch die chalkidische Keramik kennen sie. Dennoch ist die Form eine alte, freilich nicht als grosses Mischgefäss, sondern als grosser Trinkbecher. Jene attische Kraterform ist nichts anderes als eine Vergrösserung und leichte Umgestaltung einer

Abb. 58. Gefäss in Würzburg.

---

[1]) No. G 103. aus Caere. Höhe 0,46, Durchm. 0,55. Abg. Monum. ed Annal. 1855, tav. 5. Danach Wiener Vorlegebl. 5, 4 und sonst; teilweise photographische Abbildung bei *Pottier*, vases ant. du Louvre II (1901), pl. 100, 101; p. 154, G 103, und Österr. Jahreshefte III (1900), Taf. 5, 2. Vgl. *Klein*, Euphronios[2], S. 116 ff. *Hartwig*, Meisterschalen, S. 147 f. *Furtwängler* in Roschers Lexikon I, 2207. *Winter* in Österr. Jahresh. III (1900), S. 129 ff. *Pottier*, catalogue des vases ant. III (1906), p. 930 ff.

[2]) *Masner*, d. Samml. ant. Vasen im k. k. Österr. Museum zu Wien, No. 237, Taf. 4; *Pottier*, vases ant. du Louvre II, F 316, pl. 85.

[3]) An dem Exemplar des Louvre ist der Fuss falsch ergänzt.

altionischen Becherart, die wir aus reichbemalten Gefässen der sog. rhodischen Gattung kennen (Abb. 58)[1]. Die attischen Töpfer haben nur die dort horizontalen Henkel im jüngeren Geschmacke aufgebogen, haben den oberen, den bildtragenden Teil des Gefässes etwas erhöht, und den Fuss in ihrer Weise schwerer gebildet und reicher modelliert. Es war eine wichtige, folgenreiche Tat der attischen Keramik, diese Becherform in die Reihe der grossen Gefässe einzuführen; die Form hat nachher eine immer steigende Verbreitung und Bedeutung gewonnen. Sie war für bildliche Malerei dadurch besonders geeignet, dass sie grosse nicht gekrümmte Flächen darbot.

Früher-rotfigurige, dem des Euphronios ungefähr gleichzeitige Exemplare gibt es noch manche. Sehr verwandt ist namentlich ein von dem Töpfer Euxitheos signiertes Stück,[2] der mit dem Maler Oltos zusammenzuarbeiten pflegte; an diesem stimmt die Ornamentik ganz genau mit der des Euphronioskraters überein; das Gefäss ist auch durch die Nennung des Lieblings Leagros mit letzterem verbunden. Andere, auf derselben Stilstufe stehende Kratere weichen in einzelnen Details etwas ab.[3]

Wie auf all diesen älteren Krateren so sind auch hier auf dem des Euphronios zwei Bilder geschieden; sie sind durch Palmettenornament getrennt. Das Bild der Vorderseite, Taf. 92, ist ohne Zweifel das Beste, was uns mit der Malersignatur des Euphronios erhalten ist. Es ist der Kampf des Herakles mit dem Riesen Antaios dargestellt. Antaios wurde von Herakles im regelrechten Ringkampfe besiegt. Die Scene erscheint erst auf den Vasen des spätschwarzfigurigen und frührotfigurigen Stiles; ein alt überlieferter Typus existierte nicht. Die Künstler waren von Anfang an frei, ein Motiv des Ringkampfes zu wählen. So sind die Darstellungen sehr mannigfaltig. Euphronios wählte, dem gestreckten Raume seines Bildfeldes sich anpassend, das Motiv des Ringens am Boden. So konnte er den beiden Hauptfiguren eindrucksvolle Grösse verleihen, dass dabei die aufrechten Nebenfiguren in ganz unverhältnismässiger Kleinheit gebildet werden mussten, bekümmerte das noch ganz im Archaischen befangene Stilgefühl des Künstlers nicht.

Die Gruppe der Hauptfiguren baut sich in einer Weise auf, wie sie vortrefflich zur Füllung des Dreiecks eines Giebelfeldes geeignet wäre. Man möchte fast vermuten, dass dem Euphronios wirklich als Vorbild eine Giebelgruppe vorlag, eine Gruppe, die eine jüngere Vervollkommnung dessen darstellte, was der eine der alten grossen Porosgiebel der Akropolis, der mit Herakles und dem Triton, geleistet hatte;[4] dort sind die Körper der beiden Gegner noch nach einer Seite gewendet, weil ein altüberliefertes Schema zu Grunde lag, dessen Hauptzüge nicht verändert werden durften; hier sind die beiden Körper nach den beiden Seiten verteilt; sie würden vortrefflich den beiden Flügeln eines Giebels entsprechen.

*Herakles* (Beischrift Ηεραϰλες), im Motiv jenem des alten Porosgiebels sehr ähnlich, berührt mit dem einen Knie den Boden und sucht den zu Boden gefallenen, mit dem rechten Oberschenkel aufliegenden Gegner, den er unter der rechten Achsel

---

[1]) Am besten aus den zwei schön erhaltenen Exemplaren der Würzburger Sammlung, die *L. Urlichs*, zwei Vasen ältesten Stiles, 1874, publiziert hat; ich lasse die Gesamtansicht der einen danach wiederholen in Abb. 58.

[2]) Im Louvre, *Pottier*, vases ant. du Louvre II, G 33; pl. 91; catal. III, p. 904.

[3]) Vgl. die zwei im Louvre, *Pottier* II, G 47 und 48, pl. 93 und 94, beide stark ergänzt; ferner die zwei in Berlin, Arch. Anzeiger 1893, S. 88, und Arch. Zeitung 1879, Taf. 4.

[4]) Vgl. Aegina, d. Heiligtum d. Aphaia, S. 317. Sitzungsber. bayr. Akad. 1905, S. 433 ff.

Abb. 59. Schale im British Museum (nach Journ. hell. stud. X, pl. 1).

und über der linken Schulter umschlungen hat, mit aller Kraft der mit den Händen ineinander greifenden Arme vollends auf den Boden niederzudrücken; denn nur wenn ihm dieses gelang, war der Gegner besiegt. Eine nur ein wenig jüngere Schale, mit dem Lieblingsnamen Athenodotos, stellt einen etwas früheren Moment desselben Ringkampfmotives dar (Abb. 59).[1] Neben dem Kopfe des Riesen steht sein Name *Antaios* (. . ταιος). Sein rechter Arm ist durch den Griff des Herakles schon jeder Kraft beraubt; die (trefflich gezeichnete) Hand liegt auf dem Boden auf; doch mit der freien Linken greift er in den Rücken, um sich von dem umklammernden linken Arm des Herakles zu befreien; und selbst mit Hilfe des Kopfes sucht er sich aufrecht zu erhalten und drückt wuchtig mit dem Kinn auf den Nacken des Herakles. Die notwendige Folge dieser gewaltigen Anspannung des Unterkiefers ist, dass der Mund etwas geöffnet ist und dass die beiden Zahnreihen erscheinen. Auch dass der Augapfel nach oben gedreht ist, ist eine richtig beobachtete Folge jener Anstrengung des Unterkiefers.[2]) Bei Herakles dagegen sind die Lippen geschlossen[3]) und der Augapfel hat die normale Lage. Die Köpfe der beiden Gegner sind auch sonst möglichst stark differenziert. Ein stehender Zug bei den Darstellungen dieser Scene ist, dass der Riese durch langes Haar und langen Bart von Herakles unterschieden wird; allein nirgends ist dieser Gegensatz so bis ins Einzelnste charakteristisch durchgeführt, wie hier; das straffe glatte Haar des wilden Barbaren zu schildern, hat sich Euphronios hier der verdünnten Farbe bedient; nur der Schnurrbart ist in der gewöhnlichen Weise gegeben. Bei Herakles dienen aufgesetzte Pünktchen, um die krausen Buckellöckchen anzudeuten, ganz wie auf Taf. 91, nur hier subtiler und reicher. An dem Riesen ist indes nicht nur durch

[1]) Journal of hell. stud. X, pl. 1; vgl. XXVI, p. 11.

[2]) *Klein* hat dies alles sehr missverstanden; er phantasiert von »schmerzvoll verzogenen Lippen«, von »Zähnen, deren Gehege die letzten Seufzer zu entfliehen scheinen« und von dem Auge, das »wild umher rollt« (Euphronios[2], S. 127).

[3]) Die Zeichnung der Lippen ist (wie auf unserer Tafel angedeutet) durch einen überschmierten Bruch beschädigt, doch ist die hier gegebene Ergänzung sicher.

das Haar, sondern auch durch die Augenbraue eine Charakteristik gegeben. Solch dickbuschige Braue kommt sonst nur bei Silenen vor;[1]) die Braue ist ganz wie der Schnurrbart nach oben und unten mit kleinen Randpünktchen versehen (vgl. oben S. 12 und Taf. 61 u. 91). Die Braue ist bis zur Nasenwurzel durchgeführt, die ein klein wenig eingesenkt ist; dadurch und durch den ein wenig gebogenen Nasenrücken wird die Profillinie von der des Herakles differenziert.[2]) An den Augen beider Figuren sind die Wimpern angegeben, ebenso wie an Taf. 91 u. 61.

Die gelungene Differenzierung der beiden Köpfe darf indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie beide doch im wesentlichen noch archaisch sind. Phintias, der dem Maler Euphronios so nahe steht, zeichnete gleichzeitig auf der Cornetaner Amphora, Taf. 91, einen Herakleskopf, der schon wesentlich weniger archaisch befangen ist.

Mit grösster Sorgfalt und Sicherheit hat Euphronios die Innenzeichnung der nackten Körper ausgeführt; hier wie an dem Aretiner Gefäss ganz mit Relieflinien (vgl. oben S. 12). Auch hier wie bei Phintias ist die Sehnenumgebung der Bauchmuskulatur von den Muskeln durch Umrisse geschieden, ja bei und neben dem Nabel ist diese Sehnenpartie sogar mit verdünntem Firnis gedeckt. Dies erweckt den Anschein, als ob damit die verschiedene Farbe der Sehnen und Muskeln angedeutet werden sollte, also etwas, das man nur am anatomischen Präparat, nach Beseitigung der Hautdecke, nicht am lebenden Körper sieht; wahrscheinlicher ist jedoch, dass der Maler durch dieses Mittel nur eine verstärkte Deutlichkeit der Formbegrenzung[3]), nicht aber einen Farbunterschied der Wirklichkeit anzudeuten erstrebte. Sehr zierlich und detailliert, mit Pünktchen rings um den Kontur sind auch die Schamhaare wiedergegeben. Die Zeichnung der Knöchel stimmt, wie oben S. 170 schon hervorgehoben, genau mit der bei Phintias überein; vgl. auch Taf. 22 und 61.

Neben diesen beiden grossen, prachtvoll gezeichneten Figuren, über denen der Meister seine Signatur (Εὐφρονιος ἐγραφσεν) angebracht hat, wirken die drei nach beiden Seiten davoneilenden Mädchen, die wohl als Nymphen des Ortes zu deuten sind, recht unbedeutend. Sie sind als Nebenfiguren ohne Sorgfalt behandelt und folgen ganz dem gewöhnlichen archaischen Schema, das aber die Raschheit der Bewegung doch sehr gut zum Ausdrucke bringt. Die gerade ausgestreckten Arme und Hände sind auch ein recht archaisches Motiv; ebenso ist das Gewand ganz schematisch archaisch; zu vergleichen ist die Frau hinter Geryones auf Taf. 22 (deren Mantel indes den Einfluss des Euthymides zeigt, vgl. I S. 102), sowie die Amazonen auf Taf. 62. Welcher Verfeinerung aber das archaische Motiv des eilenden Mädchens in der Hand eines gleichzeitigen Künstlers fähig war, das lehrt das Bild des Euthymides auf Taf. 33. Euphronios' Mädchen sind leere Schemata gegenüber jenen entzückend belebten, in Bewegung, Gewand, Gesichttypen individualisierten Figuren. Allein für Euphronios waren jene Mädchen auch nur Neben-

---

[1]) Vgl. Archäol. Ztg. 1885, Taf. 10.

[2]) *Klein* (Euphr.[2], S. 127) spricht gleich von einer »gemeinen Nase« bei Antaios; wenn Klein aber diese Nase schon »gemein« dünkt, wie gemein müssen ihm dann andere Nasen, wie etwa die unserer Taf. 93, 2, erscheinen!

[3]) Nach *Klein* (Euphron.[2] S. 127) ist der Leib des Antaios »trotz aller Mächtigkeit ohne durchgearbeitete Muskulatur« (!); er zeige »eine mehr schwammige als sehnige Masse« (!!) — Gute Bemerkungen über Antaios' Körper bei *Kalkmann*, Jahrb. d. Inst. 1892, S. 138.

figuren; volle Sorgfalt verwandte er dagegen auf das von Herakles vor dem Ringkampfe abgelegte Löwenfell, neben dem die Keule beiseite gestellt und der Köcher aufgehängt ist. Mit Hilfe von verdünnter Firnisfarbe, die hier ebenso wie auf der Aretiner Vase, Taf. 61, reichlich verwendet ist (vgl. oben S. 12f.) hat Euphronios das Löwenfell äusserst wirkungsvoll gestaltet.

Das ganze Bild darf als das Grossartigste bezeichnet werden, das uns aus der frührotfigurigen Vasenmalerei überhaupt erhalten ist. Diese Kraft und Gewalt in den Hauptfiguren, diese Grösse und Sicherheit in der Zeichnung, im Ganzen, im Aufbau der Gruppe, wie im Einzelnen, stehen unerreicht da unter den zeitgenössischen Werken.

Auch das Bild der Rückseite, das Taf. 93 etwas verkleinert wiedergiebt, zeugt von hohem Talente. Hier bricht der Maler vollständig mit archaischer Typik; nicht einen auf dem Bema stehenden, im Flötenblasen begriffenen Virtuosen und daneben ruhige verhüllte Zuhörer, sondern einen vorbereitenden Moment vor der Produktion, Erwartung und Spannung bei den Hörern stellt er dar. Der jugendliche Flötenvirtuose ist im Begriffe, das Bema zu betreten (auf dem die Lieblingsinschrift ..λας καλος steht), bescheiden vorgebeugt, zierlich das lange Gewand hebend. Durch dies Motiv gewann der Maler auch eine gute Raumfüllung, indem die Mittelfigur nur wenig höher ward als die Sitzenden daneben. Der Jüngling heisst *Polykles* (Πολυκλες). Daneben sitzen erwartungsvoll drei Jünglinge, die üblichen Knotenstöcke in den Händen, vornehme junge Athener; rechts steht der echt attische Name *Kephisodoros* (·εφισοδορος), links der uns schon von Taf. 22 her bekannte Name *Leagros* mit dem Beisatze der Schöne (Λεαγρος καλος); vgl. Bd I, S. 100. Die Körperformen sind sehr detailliert mit verdunnter Firnisfarbe wiedergegeben. Prächtig ist, wie die Glieder sich in der Fläche ausbreiten, wie die Arme breit ausgreifen; Euphronios speziell eigen sind die scharf hervorgehobenen spitzen Ellbogen; wir fanden sie schon an den Hetären auf Taf. 63. Die Köpfe sind mehr individualisiert und weniger archaisch als die der Vorderseite; jeder der Köpfe ist verschieden; gespannte Erwartung zeigen alle drei. Sämtliche Jünglinge tragen das damals moderne kleine Backenbärtchen.

In der Zeichnung der Körper ist eine Besonderheit auffallend: Die Brustwarzen sind ganz unnatürlich nahe gestellt und nach der Mitte der Brust hin geschoben; am ärgsten ist dies am Leagros. Zu den Seiten der Brustwarzen deutet eine von oben herabgehende Linie jederseits die Grenze zwischen Brust- und Schultermuskeln an; auch diese Linien sind beim Leagros in der allerunnatürlichsten Weise nach der Mitte zu verschoben. Auch der Riese Antaios zeigt dieselbe Eigentümlichkeit; nur fällt sie dort weniger auf, da die eine Brustwarze durch eine moderne Bruchlinie weggefallen ist; dafür sind die andere sowie jene beiden Trennungsstriche erhalten. Von den gleichzeitigen Meistern hat weder Euthymides noch Phintias diese naturwidrige Zeichenweise. Eigentümlich ist unserem Euphronios ferner die detaillierte Art der Bildung des oberen Endes der geraden Bauchmuskeln und des Brustkorbrandes.

Diese Eigentümlichkeiten der Körperzeichnung des Euphronios ermöglichen es uns, zuverlässige Rückführungen anderer nicht signierter Werke auf die Hand des Malers Euphronios zu machen. Ich habe schon früher (S. 11) bemerkt, dass man bei all den vielen Zuteilungen an Euphronios, die man in neueren Zeiten versucht hat, gerade die ihm wirklich nächststehenden Werke zumeist übersehen

oder falsch beurteilt hat. Ein schöner Krater in Berlin (2180)[1]) ist seit Klein allgemein dem Euthymides zugeteilt worden; er ist vielmehr offenbar ein Werk des Malers Euphronios. Er zeigt dieselbe eigentümliche Körperzeichnung mit den enggestellten Brustwarzen und den daneben herabgehenden senkrechten Linien[2]) sowie jener oberen Endigung der Bauchmuskeln. Von sonstigen Übereinstimmungen sei auf die ganz gleich gebildeten Kränze der Jünglingsköpfe verwiesen, die von Euthymides Art durchaus verschieden sind. Der Haarkontur ist auch auf dem Berliner Krater ebenso wie auf dem des Louvre noch durch die Ritzlinie gegeben. Den Liebling Leagros nennt der Berliner Krater ebenso wie der unsrige. Der Berliner Krater wird ein wenig jünger sein; die Stellungen mit verkürzter Ansicht des einen Beines weisen auf den Einfluss des Euthymides.

Jene eigentümliche Körperzeichnung lässt uns die Entwicklung des Euphronios auch noch etwas weiter verfolgen. Die Leagros-Schale bei Hartwig, Meisterschalen Taf. 8, darf nun wirklich als Werk des Euphronios betrachtet werden, da auch sie noch jene Brust- und Bauchbildung zeigt; der Haarkontur ist hier schon nicht mehr geritzt. Ferner ist das prachtvolle Innenbild der Schale Archäol. Ztg. 1885, Taf. 10, das den Liebling Leagros vereint mit dem schönen Athenodotos feiert, nun auch als Arbeit des Euphronios nicht wie früher nur zu vermuten, sondern zu erweisen. Und auch eine der Schalen, die nur den Liebling Athenodotos nennen, Hartwig, Taf. 12, zeigt auch noch dieselbe Brust- und Bauchbildung und ist daher gewiss von Euphronios. Dagegen die den schönen Athenodotos nennende Schale Journ. of hell. stud. X, Taf. 1, bereits die andere, richtigere Stellung der Brustwarzen giebt, sonst aber doch sehr jenen sicheren Euphronioswerken gleicht, so dass Hartwigs Zuweisung der Schale an diesen (Meisterschalen, S. 124) doch richtig sein kann. Wir haben das eine Bild dieser Schale schon oben betrachtet wegen der Darstellung des Ringkampfes des Antaios, die sehr wohl verständlich ist als eine neue Studie des Künstlers über das Thema, das er auf dem Krater des Louvre behandelte.

So hat uns der Antaios-Krater, und zwar mehr seine Rück- als seine Vorderseite, gestattet, einige sichere Schritte in der Erkenntnis der Entwicklung des Malers Euphronios vorwärts zu thun. Vor allem ist wichtig, dass uns diese Schritte zu einer Brücke führen, die von den mit ἔγραφσεν signierten frühen Werken des Euphronios zu denen hinführt, die den Liebling Panaitios feiern und die Signatur ἐποιεσεν tragen. Denn von den soeben zuletzt nachgewiesenen Arbeiten des Euphronios mit der Lieblingsinschrift des Athenodotos ist wirklich nur noch ein kleiner Schritt zu den Panaitios-Schalen; ja auf einer der frühesten den Panaitios feiernden Schalen findet sich selbst noch ein Rest der alten Zeichenweise des Euphronios mit den enggestellten Brustwarzen (Archäol. Ztg. 1884, Taf. 16, 2). Auch ist die ganze individuelle Art der Bewegung der Glieder und so vieles andere auf diesen Panaitios-Schalen so übereinstimmend mit den vorangehenden, dem Euphronios gehörenden Werken, dass die Kluft, die uns früher, wo ich nur die älteren, mit ἔγραφσεν signierten Arbeiten des Euphronios mit den entwickelten Panaitios-Schalen

[1]) Ungenügend abgebildet Archäol. Ztg. 1879, Taf. 4; wir hoffen ihn in einer späteren Lieferung richtig wiedergeben zu können.

[2]) Diese beiden senkrechten Linien zu den Seiten der enggestellten Brustwarzen sind auf der Abbildung in der Archäol. Ztg. weggelassen; ihr wirkliches Vorhandensein hatte *R. Zahn* die Gefälligkeit mir brieflich zu bestätigen.

verglich, unüberbrückbar erschien (vgl. Bd. I, S. 110f.), nunmehr doch überbrückt ist und ich nur an die von mir damals bezweifelte Identität des »Panaitios-Meisters« und des ἐποιεσεν-Euphronios mit dem ἐγραφσεν-Euphronios glauben, ihm also unsere Taf. 23 zuweisen kann.

---

## Die Technik

Die Vorzeichnung ohne Änderung. Der Reliefstrich, besonders auf dem Vorderbilde, von ausserordentlicher Exaktheit und Feinheit. Wegen der Bedeutung der beiden Köpfe habe ich mich in ihrer Darstellung der grössten Sorgsamkeit befleissigt und die Zeichnung wiederholter Kontrolle unterworfen. Haar- und ein Teil der Bartkontur des Antaios eingekratzt. Der Mund des Herakles bis auf den Ansatz der Oberlippe vollständig verdorben. Auf dem Arme die Spur einer Querlinie in roter Farbe. Vom rechten Fuss des Antaios sind die Umrisse sicher. Auf dem Rückbild die hellen Firnislinien zwischen den Löckchen der einen sitzenden Figur bemerkenswert, ebenso die Ausführung der Knie der nebensitzenden Figur mit Pinsel. (K. R.)

---

## Tafel 93, 2
## Schale des Hegesibulos

Der untere Teil der Taf. 93 gibt eine bisher ganz unbekannte und unedierte Schale in englischem Privatbesitze wieder.[1]) Sie ist ein hervorragend feines und überaus interessantes Stück.

Die Form der Schale (Abb. 65) ist die mit dem abgesetzten Rande wie Taf. 47, eine Form, die als Trinkschale im gewöhnlichen Gebrauche in der Zeit des strengrotfigurigen Stiles überaus gewöhnlich war, allein verhältnismässig selten mit Bildern bemalt wurde[2]); die durch den eingebogenen Rand verringerte Aussenfläche war für Bilder eben weniger günstig. So sind diese Schalen auch zumeist nur mit einem Innenbilde ausgestattet worden; solche gibt es im Stile des Phintias. Die neue hier publizierte Schale ist die früheste mit Aussenbildern, die ich kenne; dann kommen gleich Exemplare im Stile des Brygos (wie Taf. 47).

Die Aussenbilder hier stellen einerseits ein Gelage, anderseits den Komos ausgelassener Jünglinge dar, die sich mit Weiberhauben ausstaffiert haben. Am reichsten und sorgfältigsten ausgeführt ist die Seite mit dem Gelage. Ein bärtiger Mann, eine Leier in der Linken, liegt auf der Kline. Ein Knabe ist im Begriffe, ihm einen Kranz auf das Haupt zu drücken; die Aufmerksamkeit des Mannes ist jedoch auf etwas anderes gerichtet. Hinter der Kline, zum grössten Teile von dem Gelagerten verdeckt, erscheint ein Knabe, der mit einer Weinkanne in der erhobenen Rechten herbeieilt. Das Haar dieses Knaben ist in rotgefärbter Thonmasse aufgesetzt und in diese Thonmasse sind Innenlinien eingeritzt. In der gleichen auffallenden Technik ist die Schildkrötenschale der Leier gebildet. Links sitzt ein

[1]) Höhe 0,09. Durchmesser 0,18. Die Schale hat durch Feuer gelitten.

[2]) Vgl. meine näheren Ausführungen über diese Schalenform in *Aegina, d. Heiligtum d. Aphaia*, S. 494f.

Jüngling, der Leier spielt, an den Enden je ein Mädchen, das eine mit einer Ranke, das andere mit einem Kranze in den Händen. Das Nackte an den Figuren dieser Seite ist mit reichster Innenzeichnung ausgestattet, die ganz in Relieflinien ausgeführt ist. An den Mänteln wechseln Relieflinien und wellige Pinsellinien von verdünntem Firnis.

Auch die andere Seite zeigt sechs Figuren in Motiven ähnlich denen der Halsbilder der Aretiner Vase, Taf. 61, 62. Zwei der Jünglinge spielen die Leier, zwei machen Lärm mit den klappernden Krotalen, einer balanziert einen vollen

Abb. 60. Innenbild der Schale des Hegesibulos (Photographie des Originales).

Trinknapf auf der Hand; nur der letzte hat nichts als seinen Knotenstock; einen ähnlichen kurzen knotigen Prügel, der in rotem Ton aufgesetzt ist, tragen auch zwei der anderen Jünglinge unter dem Arme. Links am Ende ist noch ein Weinschlauch gebildet. Das Nackte an den Körpern dieser Seite hat fast gar keine Innenzeichnung. Die Figuren sind alle männlich, obwohl sie alle Hauben wie Weiber tragen. Es kommen mehrfach auf Vasen Männer mit Hauben vor; es wird eine bestimmte Festsitte zu Grunde liegen. Auf beiden Seiten ist mehrfach die Inschrift καλος verstreut.

Schon die Figuren dieser Aussenseiten zeigen Köpfe von merkwürdig individuellem Gepräge. Etwas ganz Ungewöhnliches aber bietet das Innenbild. Ein bärtiger Mann schreitet ruhig und bedächtig daher, den langen Knotenstock aufstützend und begleitet von einem Hund mit struppigem Fell, dessen emporstehende Haare sorgfältigst mit Reliefstrichen gegeben sind. Der Kopf des Mannes selbst steht aber in der Vasenmalerei ganz einzig da. Es ist offenbar ein alter Phönizier oder Hebräer gemeint, dessen Profil mit der gekrümmten Nase äusserst charakteristisch

erfasst ist; auch der Umriss des Schädels ist von dem der normalen griechischen Köpfe verschieden. Die Stirne zeigt zwei horizontale Falten. Die Haare an Kopf und Bart, sowie die Wimpern des Auges sind mit feinen einzelnen Reliefstrichen ausgeführt. Da sich die Wirkung dieser in Zeichnung nicht wiedergeben lässt, fügen wir hier noch eine photographische Aufnahme nach dem Original bei (Abb. 60), welche die Reliefwirkung der Haarlinien und selbst die Vorzeichnung der Beine unter dem Mantel erkennen lässt.

Der nicht minder liebevoll gezeichnete Hund bedarf noch einiger Worte. Er hat eine auffallende Rüsselschnauze; leider ist der Schwanz verdeckt. Wenn man die von den Hunderassen handelnden Nachrichten der Alten überblickt, die kürzlich O. Keller in einer verdienstlichen Abhandlung neu besprochen hat,[1]) so sieht man, dass dies offenbar nur ein lakonischer Fuchshund, eine ἀλωπεκίς sein kann. Diese durch Feinheit des Geruches ausgezeichneten Spürhunde sollten ihrer Ähnlichkeit mit dem Fuchse halber angeblich von einer (unmöglichen) ursprünglichen Kreuzung von Fuchs und Hund stammen; sie hatten, wie Keller offenbar mit Recht annimmt,[2]) eine Rüsselschnauze wie der Fuchs, und einen dem des Fuchses ähnlichen Schwanz und gewiss auch dichtes Haar wie der Fuchs. Unser Vasenbild scheint die einzige erhaltene sorgfältig ausgeführte Darstellung, die diese Eigenschaften des antiken Fuchshundes zur deutlichen Anschauung bringt. Die linke Hand des Mannes ist gerade so gebildet, als ob sie den Hund an einem Bande führte; vermutlich war ein solches Band beabsichtigt gewesen und ist nur nicht ausgeführt worden. Der Mann ist ganz offenbar kein Jäger; es ist vielmehr wohl ein herumziehender Handelsmann gemeint, der den wertvollen Hund zum Verkaufe führt.

Zu dem Interesse, das der Gegenstand dieses Schalenbildes erweckt, tritt nun aber noch das an dem ausführenden Künstler. Die Umschrift des Innenbildes nennt den Meister *Hegesibulos* und lautet Ἐγεσιβολος ἐποιεσεν; der drittletzte Buchstabe des Namens ist indess, wie die Tafel zeigt, nicht ein attisches Lambda, sondern gleicht eher einem Rho oder Delta. Der Meistername kommt noch auf einer zweiten Schale vor (Abb. 61),[3]) auch da um das einfigurige Innenbild herum geschrieben; auch hier ist der drittletzte Buchstabe nicht das attische Lambda, wohl aber ein deutliches ionisches Lambda[4]); die Form auf unserer Schale muss eine Verschreibung sein, es sollte wohl auch ein ionisches Lambda werden.

Nach der Gleichartigkeit der beiden Inschriften kann an der Identität der Verfertiger der zwei Schalen nicht gezweifelt werden; es ist nicht erlaubt etwa einen älteren und einen jüngeren Meister gleichen Namens anzunehmen.

So ergibt sich aber eine überaus merkwürdige Tatsache. Jene zweite Hegesibulos-Schale in Brüssel zeigt nur noch wenige Reste des strengen Stiles. Das reizende Innenbild stellt ein Mädchen dar, das Kreisel spielt; in den Falten des Chitons ist das archaische System schon völlig aufgegeben; nur der Kopf zeigt noch etwas strenge Züge. Es kommt aber weiter hinzu, dass diese Schale durch die Eigen-

[1]) In Jahreshefte d. österreich. Instituts VIII (1905), S. 242 ff.

[2]) a. a. O. 252 ff.

[3]) Früher Sammlung *van Branteghem*, jetzt im Museum zu Brüssel. Abg. *Fröhner*, coll. van Br. 1892, pl. 42. Vgl. *Hartwig*, Meisterschalen, S. 501, 22. *Pottier* in Monum. et mém. Piot. X, p. 54, 14.

[4]) Dass die Publikation hierin genau ist, bestätigt mir nach Untersuchung des Originales Herr *Jean de Mot*.

tümlichkeit ihrer Form und Technik untrennbar verbunden ist mit mehreren anderen, mit denen sie auch zusammen gefunden ward und die zum Teil den Namen des Töpfers Sotades tragen.[1]) Die Bilder dieser Sotades-Schalen aber (die zu dem allerfeinsten und köstlichsten gehören, das uns von attischer Keramik geblieben ist), haben kaum noch einen geringen Rest des strengen Stiles[2]); wir können die mit den Sotades-Schalen zusammenhängende Hegesibulos-Schale nicht vor ca. 470—460 v. Chr. datieren.

Abb. 62. Innenbild der Schale des Hegesibulos in Brussel (nach Coll. van Brant. pl. 42).

Dagegen steht nun unsere neue Hegesibulos-Schale von Taf. 93 in weitem stilistischem Abstand. Sie schliesst sich noch durchaus an die archaische Formensprache der Schalen des epiktetischen Kreises an. Die Figuren der jugendlichen Komasten namentlich sind ganz epiktetische Typen (vgl. auch das Innenbild der Epiktet-Schale auf Taf. 73). Epiktetisch ist auch, dass das Innenbild nur eine Figur enthält und nur von einem thongrundigen Rändchen nicht von Ornament eingefasst wird.

Die stilistische Distanz zwischen den zwei uns erhaltenen Hegesibulos-Schalen ist also mindestens so stark oder selbst noch etwas stärker als die zwischen Euphronios' frühen Werken und der weissgrundigen Schale in Berlin, die seine Töpfersignatur trägt. Bei Euphronios können wir die Lücke ausfüllen, bei Hegesibulos bis jetzt leider nicht.

Die hier hervorgehobene Tatsache lehrt von neuem, dass man sich den zeitlichen Abstand der Werke der Gruppe des Epiktet und derer des freieren Stiles um 470—460 nicht sehr gross denken darf und dass die stilistische Entwicklung in den ersten Dezennien des fünften Jahrhunderts eine ganz rapide war. Bei Besprechung der Taf. 73 habe ich oben S. 82 f. darauf aufmerksam gemacht,

[1]) *Fröhner*, coll. van Branteghem (1892), No. 159—166; pl. 35—41; drei kamen in das British Museum und sind abg. *White athen. vases* pl. 26—28.

[2]) Das Gewand ist völlig frei; das Auge aber noch ohne Oberlidstrich.

dass Epiktet noch den Einfluss des Duris erfahren und ihm einiges nachzumachen gesucht hat; es war uns dies ein Beweis dafür, dass in jener Zeit rapiden Fortschrittes ältere und jüngere Richtungen nebeneinander bestanden. Hegesibulos hielt sich offenbar zu dem Kreise des Epiktet; es ist sehr möglich, dass seine Schale Taf. 93 durchaus nicht älter ist als die Werke des Duris oder Brygos.

Unsere Hegesibulos-Schale hat, obwohl sie die epiktetische Typik benutzt, doch einen so ausgeprägten stark persönlichen Stil, dass es nicht schwer ist, diesen wieder zu erkennen, wenn er sich anderswo findet. Und er findet sich in der Tat. Es giebt eine Gruppe von Schalen, die neuerdings durch Pottier eine sorg-

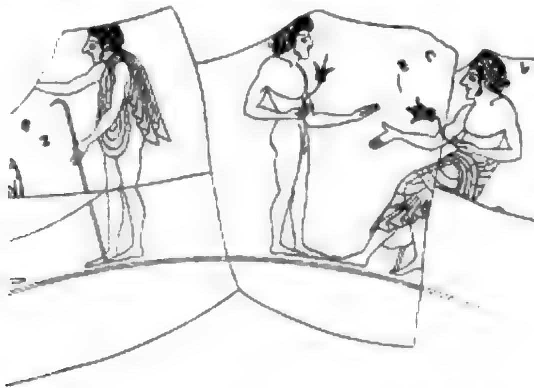


Abb. 62. Fragmente des Epilykos in Berlin (nach Arch. Ztg. 1884, Taf. 17).

faltige Behandlung erfahren haben [1]); sie tragen den Namen des *Epilykos*; drei davon bezeichnen durch das ἔγραφσεν den Epilykos ausdrücklich als den Maler (Abb. 62), [2]) die anderen setzen zu dem Namen Epilykos nur ein einfaches καλος; allein sie sind denen mit ἔγραφσεν so gleich im Stile, dass sie offenbar von derselben Hand, also der des Epilykos stammen. [3]) Der Stil dieses Epilykos ist nun auffallend

---

[1]) *Pottier* in Monum. et mém. Piot IX (1902), p. 135 ff. und X (1903), p. 49 ff. Catalogue des vases ant. III, 764, 891 ff.

[2]) a) Schale des Louvre, mon. Piot IX., p. 155 fig. 4; vases antiques du Louvre pl. 89, G. 10. — b) Fragmente in Berlin, No. 4041 meines Kataloges; abg. Archäol. Ztg. 1884, Taf. 17, 1 (Abb. 62). — c) Fragment im Louvre, *Pottier*, catalogue III, p. 893, *G 10 bis*. Durch die grosse Gefälligkeit von Pottier bin ich in der Lage dies bisher unpublizierte Fragment hier nach Photographie veröffentlichen zu können (Abb. 63). Die Zeichnung ist sehr fein und den Berliner Fragmenten verwandt; viel Vorzeichnung und viel Muskeldetail. Inschrift 'Επιλυ]κος [ἔγ]ραφ[σεν und καλος Σκυθες.

[3]) *Pottier* glaubte, Epilykos sei meist nur Epheben- nicht Künstlername; allein das von ihm zusammengestellte Material erlaubt eben die Persönlichkeit des Epilykos deutlich zu erkennen; der Stil aller Stücke ist ein sehr einheitlicher und persönlicher. Das Innenbild der einen, Monum. Piot IX, pl. 15 abgebildeten Schale des Louvre freilich ist abzuziehen; ich war beim Anblick der Abbildung sofort überzeugt, dass dies Innenbild nur durch eine bei den Campanaschen Vasen so häufige willkürliche Restauration in die ihr sonst fremde Schale gekommen ist; Pottier hat die Schale dann untersucht und meine Annahme bestätigt gefunden (Monum. X, p. 52). Streicht man dieses fremde Innenbild, so ist die Einheitlichkeit der mit Epilykos signierten Werke eine völlig ungetrübte. Pottier hat daher auch neuerdings seine frühere Ansicht modifiziert und erkennt die Eigenart und Bedeutung des Meisters innerhalb des epiktetischen Kreises an (Catalogue des vases ant. III [1906], p. 892 f.; er weist ihm hier etwa acht Vasen zu).

gleich dem unserer Hegesibulos-Schale Taf. 93. Besonders charakteristisch sind die Profile mit ihrer sehr schräg vorspringenden Nase; sie haben trotz ihrer archaischen Typik etwas ungemein Lebendiges und Individuelles und stimmen darin

Abb. 63. Fragment des Epilykos im Louvre (nach Photographie.)

durchaus mit der Hegesibulos-Schale überein. Letztere ist nur darin etwas vorgeschrittener, dass sie die Ritzlinie am Haare, welche die Epilykos-Schalen der epiktetischen Typik gemäss bewahren, aufgegeben hat. Zumeist fehlt den nackten Figuren der Epilykos-Schalen die Innenzeichnung ganz wie den Komasten der Hegesibulos-Schale und wie es der epiktetische Stil mit sich bringt, allein es kommt auch reichliche Muskelzeichnung vor.[1]) Ferner ist die zierliche Zeichnung des Gewandes, das gerne mit Tüpfchen ausgestattet wird, hier wie dort gleichartig. Und von Einzelheiten vergleiche man z. B. die eigentümlich abgebogene Hand mit den gestreckten Fingern bei dem Komasten rechts am Ende des einen Hegesibulos-Bildes mit der nackten Frau bei Pottier, Mon. Piot IX, p. 164, fig. 8b. Die Mänade mit den Krotalen, ebenda pl. 15 oben, vergleiche man mit unseren Komasten mit den Hauben. Ein reizendes Innenbild von origineller Erfindung, das nicht im einzelnen, aber in der ganzen Auffassung unserer Schale verwandt ist, bietet die Schale K bei Pottier, p. 166, fig. 9 (Abb. 64).[2])

Fast alle Werke des Epilykos zeichnen sich durch eine besondere Sauberkeit und Zierlichkeit der Zeichnung und Feinheit der Technik aus. Anfangs verwendete er auch noch schwarzfigurige Bildchen (Pottier, p. 158, 159), die ebenso zierlich gezeichnet sind. Bei diesen selben Schalen mit den schwarzfigurigen Aussenbildern ist das rotfigurige Innenbild von rotem, nicht schwarzem Firnisgrund umgeben.

[1]) Vgl. Abb. 63 und die Figur des liegenden Silen auf der Schale des Louvre, Monum. Piot IX, pl. 15 unten. Brust-, Schlüsselbein- und Hüftenlinien sind hier mit Reliefliniem, das übrige mit dem Pinsel ausgeführt (Mitteilung von E. Pottier).

[2]) Durch die Gefälligkeit von Pottier liegen mir Photographien der Aussenseiten vor; die Bilder eignen sich leider nicht zur Reproduktion wegen des sehr obscönen Inhaltes; die Zeichnung ist derber als an anderen Stücken des Malers, aber, wie mir scheint, im wesentlichen gleicher Art.

Abb. 64. Innenbild einer Schale des Epilykos im Louvre (nach Mon. et mém. Piot IX, p. 166).

Diese Technik des ziegelroten glänzenden Firnisgrundes[1]) finden wir zuerst bei Exekias (vgl. Bd. I, S. 227), dann bei Kachrylion und der in Kachrylions Atelier gemalten Schale des Euphronios (Bd. I, S. 99), ferner bei den genannten Schalen des Epilykos — und dann auf einmal wieder bei Sotades und der mit den Sotades-Schalen zusammen gefundenen Brüsseler Hegesibulos-Schale. Auch dies ist eine neue Bestätigung des Zusammenhangs des Epilykos und des Hegesibulos. Die Technik des roten Firnisgrundes ist entstanden im Kreise der Meister der feinsten Töpfertechnik und der zierlichsten Zeichnung (Exekias, dann Kachrylion); zu diesem Kreise gehörte auch Epilykos. Und die köstlichen, technisch unglaublich feinen Arbeiten des Sotades und Hegesibulos, die wir um 470—460 datierten, erweisen sich nun, so weit ihr Stil von jenen anderen absteht, doch nur als Produkte desselben Kreises und derselben Tradition.

Der Maler unserer aus Hegesibulos' Atelier hervorgegangenen Schale, Taf. 93, war aber aller Wahrscheinlichkeit nach kein anderer als Epilykos, der in die Werkstatt jenes Töpfers übergegangen sein wird und nun mit dessen Namen signierte. Ob er selbst die ungeheure Stilwandlung durchgemacht hat, welche die Brüsseler Hegesibulos-Schale zeigt, oder ob hier ein anderer Maler fungierte, können wir nicht mehr bestimmen.

Neben den Meistern des grossen und breiten Stiles ging in der attischen Keramik lange eine Richtung von Meistern her, die die möglichste technische Ver-

[1]) Eine Liste der Werke, welche diese Technik zeigen, hat zuletzt *Pottier* aufgestellt (Mon. et mém. Piot X, p. 53; vervollständigt im Catalogue des vases ant. III, p. 764).

feinerung und subtile Zierlichkeit der Zeichnung erstrebten; sie waren die Bewahrer der archaischen Formensprache, die ihren Zielen besser entsprach, als der neu aufkommende Stil. In diese Richtung gehörten die Maler Epiktetos und Epilykos und der Töpfer Hegesibulos. Doch endlich mussten auch sie nachgeben und sie gingen zu dem freien Stile über, den die jüngeren Hegesibulos- und die Sotades-Schalen zeigen, die gleichzeitig in der Verfeinerung der Technik das Allerhöchste erreichten.

Das feinste und reichste der erhaltenen Werke des Epilykos aber scheint uns die Hegesibulos-Schale der Taf. 93 zu sein.

Abb. 65. Form der Schale des Hegesibulos.

## DIE TECHNIK

Sehr viele Vorzeichnung, ähnlich der auf der Brüsseler Hydria, Taf. 71. Keine nachträgliche Änderung mit Ausnahme des Armes der zweiten Figur vom linken Tafelrand ab, dieser Arm war nach abwärts gerichtet. Die Figur hinter der Kline ist mit vielen Strichen vollständig eingezeichnet.

Der Reliefstrich gut und gewandt mit fester Hand ohne jede Ängstlichkeit aufgetragen. Alle kleinsten Bögen, selbst die beim Klinefuss, haben Reliefstrich, ausgenommen nur die Lippen der Personen auf den Aussenbildern. Die Haare des Alten und des Tieres mit der Borste in einer Naturalistik, wie sie späterhin nicht mehr in die Erscheinung tritt. Der Stab mit eingekratzten Astansätzen.

Auf dem zweiten Aussenbilde sind die Muskeln dreimal mit hellem Firnis angegeben. Die Prügel, die Lyra des Alten und die Haare des Mundschenks sind in feiner, gleichmässiger Tonschicht gebildet und mit einer sorgfältig eingegrabenen Innenzeichnung versehen. (K. R.)

---

## TAFEL 94/95
## DER RAUB DER OREITHYIA
## SPITZAMPHORA IN MÜNCHEN

Eines der prachtvollsten Gefässe, das der reichen Nekropole von Vulci überhaupt entstieg, ist die grosse Spitzamphora der Münchner Sammlung, deren ringsumlaufendes Bild unsere Taf. 94 und 95 wiedergeben[1]).

Ebenfalls in Vulci wurde um dieselbe Epoche eine Replik dieser Vase gefunden, die aber weniger Inschriften trägt und im einzelnen etwas weniger sorgfältig ausgeführt ist; sie kam in das Berliner Museum (Abb. 66—69)[2]). Es ist dies einer der ganz seltenen Fälle, dass Repliken eines Vasenbildes vorkommen, und zwar ist es der bei weitem bedeutendste Fall dieser Art. Die beiden Vasen sind zweifellos von derselben Hand ausgeführt; es sind wirkliche Wiederholungen. Wir begreifen gerne, dass das wundervolle Gefäss mit seiner grossartigen Malerei mehrmals bei dem Künstler bestellt wurde. Allein eine mechanische Wiederholung hat er natürlich nicht geliefert; dafür war er eben ein echter ganzer Künstler; nicht einmal eine genaue Wiederholung hat er gegeben; er konnte nicht anders arbeiten, als dass er das künstlerische Problem wieder frisch durchdachte und daher auch bei einer Wiederholung Veränderungen und Verbesserungen anbrachte. Wenn wir die beiden Repliken, die Münchner und die Berliner, genau vergleichen, sehen wir bei vollständiger Übereinstimmung aller Hauptpunkte doch viele einzelne Abweichungen. Die Fassung des Münchner Exemplars erscheint dabei durchweg als die verbesserte, weshalb ich glauben möchte, dass sie die zweite, spätere ist.

Die Tatsache dieser Veränderungen ist ein offenbarer Beweis dafür, dass die Vasenzeichnungen nicht etwa von untergeordneter Hand gefertigte Kopien einer von einem Meister entworfenen Vorlage sind, sondern dass sie selbst von Meistern ausgeführt wurden, die ändern konnten und durften. Wäre es anders, würden unsere beiden Wiederholungen nicht so starke Abweichungen aufweisen, die durchweg von einer denkenden selbständigen Meisterhand zeugen.

Das umlaufende Bild, das ein einheitliches ist, stellt dar, wie Oreithyia, die attische Jungfrau, die Tochter des Erechtheus, von Boreas aus dem Kreise ihrer Gespielinnen geraubt wird und wie diese ihren Vätern die Botschaft bringen. Wir kennen den verbreiteten Typus dieser Art von Bildern schon durch Taf. 24.

*Boreas* (Beischrift Βορας statt Βορρᾶς)[3]), ein Mann von etwas untersetzten

---

[1]) München, Jahn 376. Aus Vulci. Zuerst beschrieben von *de Witte*, descr. d'une coll. de vases de l'Etrurie 1837, No. 105; Réserve étrusque, 1838, p. 10, No. 33. *Abg.* Monum. des nouvelles annales, sect. française, 1839, pl. 22, 23, p. 358 ff. (*Welcker*). *Welcker*, alte Denkmäler III, 144 ff. *Ed. Gerhard*, etrusk. u. kampan. Vasenbilder (1842), S. 39. *Furtwängler*, Meisterwerke d. griech. Plastik, S. 235, Anm. 4. Roschers Lexikon d. Myth. I, 810; III, 952. Pauly-Wissowa, Reallexikon III. 728. *G. Perrot* in Monuments grecs 1874, p. 42 f.

[2]) In meinem Kataloge 2165. Abg. *Gerhard*, etr. u. kamp. Vasenb., Taf. 26—29.

[3]) Vgl. *Kretschmer*, d. griech. Vaseninschriften, S. 177. Ebenso lautet die Inschrift auf dem Berliner Exemplar, s. meinen Katalog.

Abb. 66. Die Berliner Boreas-Vase (nach Gerhard, etr. kamp. Vb. 26/27)

Abb. 67. Rückseite der Berliner Boreas-Vase (nach Gerhard, etr. kamp. Vb. 28/29)

Abb. 68. Von dem Berliner Exemplar der Boreas-Vase (Photographie von R. Zahn)

Abb. 69. Von dem Berliner Exemplar der Boreas-Vase (Photographie von R. Zahn)

kraftvollen Formen, ist rasch dahinschreitend gebildet; das zurückgesetzte Bein ist aber nicht mehr ganz von vorne gezeichnet wie im älteren strengen Stil (vgl. Taf. 91), sondern in Schrägansicht, so wie im vorgeschrittenen strengen Stil (vgl. Taf. 85). Er hat die *Oreithyia* (Beischrift 'Ορειθυα) um die Mitte des Leibes gefasst und emporgehoben und trägt sie nun in raschem Schritte davon. Von seinem Rücken steigen Flügel empor, doch sieht man nicht wo sie ansetzen. Am Berliner Exemplar trägt er auch Flügel an den Füssen und an der Seite ist ein Schwert angedeutet. Der Kopf ist ganz besonders charakterisiert. Die Stirne ist stark gefaltet und bildet über der Nase einen starken Wulst; die Nase ist gebogen; das Auge ist weit offen; es ist, wie alle Augen auf dieser Vase, in der Weise des vorgeschritten strengen Stiles gebildet, d. h. noch ohne Oberlidstrich, aber mit nach innen geöffnetem Kontur; die Iris ist immer als feine Kreislinie gegeben. Boreas Auge zeigt auch Wimpern am oberen Lid.[1]) Indes von ganz besonderer Bildung sind Haar und Bart; sie enden in starre lange Zacken. Das Berliner Exemplar (Abb. 68)[2]) gibt viel weniger von dieser Charakteristik des Boreas; dort ist der Kopf, vom Munde abwärts, verdeckt durch Oreithyia; nur das Haar des Oberkopfes ist gesträubt, dagegen fallen vor dem Ohre weiche Locken gewöhnlicher Art herab; auch das Profil ist weniger charaktervoll und die Stirnfalten fehlen. Die Wirkung des Dämonischen, Ungeheuerlichen des Boreas ist mächtig gesteigert in dem Münchner Exemplare. Auch die Art, wie Boreas die Oreithyia hält, ist kraft- und ausdrucksvoller auf der Münchner Vase: die Hände sind hier mit den einzelnen Fingern ineinandergeschlungen und die Knöcheln sind angedeutet. Am Berliner Exemplar ist das Motiv der Hände das gewöhnliche, das die Peleus und Thetis-Darstellungen zu zeigen pflegen.

Oreithyia streckt am Berliner Exemplar die beiden Arme flehend nach links, nach ihrer Gespielin aus. Dies Motiv ist sachlich bezeichnender und angemessener als das Münchner; allein es hat formale Nachteile; die Berliner Vase zeigt nun vier ganz parallel nebeneinander ausgestreckte Arme, ùnd ferner wurde der untere Teil des Kopfes des Boreas verdeckt. Diese Mängel beseitigt die Münchner Replik; die Einförmigkeit jener Arme ist vermieden, und der Kopf des Boreas hat sich zu voller Wirkung entfaltet; der linke Arm der Oreithyia ist seitwärts erhoben, wodurch der ganze Aufbau der Gruppe gewinnt; nur die Rechte streckt sie nach der Genossin aus. Allerdings hat man nun den Eindruck, dass sie sich nicht ungern entführen lässt und mehr nur Lebewohl sagt als Hilfe begehrt. Sie ist reich geschmückt mit Armringen, Ohrgehänge und Diadem mit Zacken. Ihr Gewand ist unten vom Winde gebläht.

Von ihren Genossinnen sucht ihr die eine noch zu helfen und sie zu halten; sie ist viel besser und enger mit der Hauptgruppe verbunden als am Berliner Exemplar. Ihr ist der Name *Herse* beigeschrieben ('Ερσε). Die andere Genossin eilt davon; sie heisst *Pandrosos* (Πανδροσος). Am Berliner Exemplar fehlen diese Beischriften ebenso wie die der Rückseite der Vase; es sind dort nur Boreas und Oreithyia inschriftlich bezeichnet; also auch hierin gibt die Münchner Vase ein Mehr und Besseres. Wie bei der Herse ferner ist auch bei der Pandrosos das

[1]) Ebenso am Berliner Exemplar; Gerhards Abbildung ist hierin ungenau, vgl. meinen Katalog.

[2]) *R. Zahn* hatte die Gefälligkeit, mir eigene photographische Aufnahmen von den Köpfen des Berliner Exemplars zur Verfügung zu stellen, davon ich zwei hier Abb. 68, 69 publiziere. Auch verdanke ich Zahn mehrere genaue Mitteilungen über Einzelheiten der Berliner Vase.

Motiv der Arme verbessert. Die Berliner Vase zeigt auch hier ganz parallele Unterarme; hier greift die eine Hand nach dem Gewand, um es zu heben. An der Pandrosos wie am Boreas sind am Handgelenk je zwei Striche zu bemerken; weil diese Hände gegen den Arm gebogen sind, war hier eine Andeutung der Hautfalten angezeigt (sie fehlen in der Berliner Wiederholung). Am Berliner Exemplar tragen die beiden Genossinnen die gleiche hohe Haube; hier ist variiert, auch dies offenbar eine Verbesserung. Nur Herse trägt die Haube. Ferner ist das Vorderhaar der beiden Mädchen an der Münchner Vase viel feiner behandelt; an der Berliner ist es nur mit dem Pinsel ausgeführt, in Löckchen sowie in welligen Linien. Die Münchner gibt der Herse längere, an den Enden aufgebogene Haarstreifen, die mit feinen Reliefinien auf einem Grunde von verdünntem Firnis ausgeführt sind; die Pandrosos hat einzeln aufgesetzte, überaus feine Buckellöckchen.

Die Rückseite der Vase gibt die unmittelbare Fortsetzung der Szene. Hier stehen die beiden Väter, der der Oreithyia und der ihrer Gespielinnen, und empfangen die Botschaft von dem Raube. Rechts (also hinter Herse) steht *Erechtheus* (Ἐρεχσευς),[1] stolz, die Rechte in die Hüfte gestützt. Auf ihn eilt *Aglauros* (Ἀγλαυρος) zu, ihm die Nachricht von der Entführung seiner Tochter zu bringen und um seine Hilfe zu flehen; sie fasst ihn nach altgriechischem Brauche als Bittende beim Barte. Dies ausdrucksvolle Motiv fehlt auf der Berliner Vase, wo die Linke des Mädchens hinter dem Manne verschwindet.[2] Auch Vater *Kekrops* (Κεκροψ)[3] merkt schon etwas von der Sache; er wendet sich um nach jener Gruppe; die Rechte hält das Szepter. Von links eilt noch eine Gespielin heran, die das Gewand mit der Linken hebt. Auch bei diesen beiden Figuren bietet das Münchner Exemplar offenbare Verbesserungen gegenüber dem Berliner. Dort beim Berliner sind die zwei Gruppen der Rückseite wesentlich gleich; die beiden Mädchen eilen auf die ihnen zugewandten Männer mit ausgestreckten Armen los. Diese Gleichförmigkeit der Gruppen ist am Münchner Exemplar vermieden; Kekrops nimmt hier Teil an dem, was Erechtheus gemeldet wird. Dies ist formal besser und sachlich angemessener: Erechtheus, der Vater der Oreithyia, muss die Nachricht bekommen, Kekrops, der Vater der Gespielinnen, nimmt nur ferneren Anteil daran. Das Mädchen links ist namenlos; da der Maler die Namen der drei Kekropiden schon verwendet hat, blieb ihm kein passender Name für dies Mädchen; er schrieb also einfach ein καλος daneben;[4] es ist eine notwendige Füllfigur, die deshalb auch passenderweise nicht in engere Verbindung mit den anderen gesetzt ist. Sie ist

---

[1]) Über die Form der Namenendigung in -ης statt -ευς s. *Kretschmer*, griech. Vaseninschr., S. 192. Das σ statt θ scheint ein Dorismus, vgl. *Welcker*, alte Denkm. III, 169.

[2]) Es ist schwerlich viel Gewicht auf dies Motiv zu legen. Dass man einen Vater ja wohl nicht besonders anflehen muss, um ihn zur Hilfe für seine Tochter zu bewegen, hat der Maler schwerlich überlegt. *Welcker*, alte Denkm. III, 175 f., hat eine geistvolle Deutung versucht (Aglauros sucht Erechtheus' Zorn zu beschwichtigen) und vermutet Aeschylos als Quelle; doch ist dies gewiss zu weit gegangen. Indes sehen wir auf Taf. 24 ein noch stärkeres Motiv der Erregung bei dem Mädchen, das dem Vater die Nachricht bringt.

[3]) Die Vereinfachung des ψ zu σ kommt mehrfach vor, vgl. *Kretschmer*, griech. Vaseninschr., S. 182, der aber das vorliegende Beispiel nicht zitiert. Vgl. auch *Welcker*, alte Denkm. III, 170.

[4]) Früher las man diese Inschrift Ἀφυας und versuchte vergeblich sie zu erklären; vgl. *Welcker*, alte Denkm. III, 168, 171. Auch *O. Jahn* hat die Inschrift nicht gelesen; er behauptet, es seien da »nicht deutliche Spuren von Buchstaben«. Ich habe schon vor Jahren festgestellt, dass ganz deutlich und einfach καλος dasteht und habe dies Meisterwerke d. gr. Pl., S. 235, Anm. 4, bemerkt.

eine weitere Gespielin der Oreithyia, und wenn man genauer deuten will, mag man sie als eine Schwester der Heldin ansehen. Noch ist aufmerksam zu machen auf die bedeutende Verbesserung des Kekrops gegenüber der Berliner Vase; er hat hier einen prachtvollen Kopf mit reichem, in einzelnen Pinsellinien ausgeführtem Gelock, und am oberen Lide sind die Wimpern angegeben; auch ist er durch die Wendung, die er macht, und durch die veränderte Haltung des Kopfes eine viel eindrucksvollere Figur geworden als auf der Berliner Vase.

Die Darstellung des Raubes der Oreithyia auf unserer Münchner und der Berliner Vase ist nicht nur weitaus die bedeutendste, die auf Vasen vorkommt, sondern auch wohl die älteste; denn alle anderen haben etwas jüngeren Stil oder sind doch jedenfalls nicht älter als jene. Doch war der Gegenstand, wie die Vasen zeigen, gerade in der Zeit etwa von 475—460 v. Chr. sehr beliebt in Athen. Man darf nach einem Grunde für dieses plötzliche Auftreten der Sage auf den attischen Vasen suchen.

Herodot berichtet bekanntlich (7, 189), dass um 480 im Kriege des Xerxes gegen die Griechen den Athenern ein Orakel zuteil ward, sie sollten ihren γαμβρός, ihren Schwiegersohn zu Hilfe rufen. Da nun Boreas die Tochter ihres Urkönigs Erechtheus zur Frau genommen hatte, so schlossen die Athener, dass Boreas ihr Schwiegersohn sei; und als sie nun zu Schiff vor Chalkis auf Euböa lagen und merkten, dass der Nordwind zunahm, da riefen sie Boreas und Oreithyia an, ihnen zu helfen und die Schiffe der Perser zu vernichten; und siehe, der Sturm wurde ganz gewaltig und zerstörte eine Menge, nach der geringsten Angabe vierhundert Schiffe der Barbaren. Die Athener aber gründeten, als sie heimgekehrt waren, in Dankbarkeit dem Boreas ein Heiligtum am Ilissos.

Es ist hiernach sehr verständlich, dass die Geschichte von Boreas und Oreithyia in den Jahren nach 480 in Athen sehr populär wurde. Und es kam noch etwas hinzu: Aeschylos brachte sie auf die Bühne, gewiss auch schon bald nach 480, als sie eben das neue unmittelbare Interesse hatte. Später hat auch Sophokles den Stoff behandelt.

Ich möchte vermuten, dass unsere Vasendarstellung schon unter dem Einflusse des Dramas des Aeschylos steht und vielleicht unmittelbar durch dasselbe hervorgerufen wurde. Die seltsamen Zacken, in denen Haar und Bart des Boreas auslaufen, scheinen mir am ehesten verständlich, wenn man eine Maske als Vorbild annimmt: die Maske brauchte eine stark wirkende plastische Stilisierung des Haares, um das Gesträubte und Wilde desselben auszudrücken; der Malerei standen eher andere Mittel zur Verfügung.

Unsere Vase dürfen wir nach dem Stile in die Zeit um 475 etwa datieren. Dass sie von einem der grossen Meister der Vasenzeichenkunst herstammt, ist offenbar. Wer sich aber in die persönliche Eigenart dieser Meister vertieft hat, kann hier auch den Namen nennen; allerdings muss man dabei nicht vergessen, dass ein solch grossfiguriges Bild immer von der Art der Schalenbilder etwas verschieden sein wird. Ich habe oben S. 21 die grosse Alkaios- und Sappho-Vase dem Brygos zugewiesen, dabei aber ausdrücklich bemerkt, dass uns der Meister in diesen grossen monumentalen Figuren natürlich recht anders entgegentritt als in bewegten Scenen auf Schalen. Hier, bei der Boreas-Vase, lernen wir einen Genossen des Brygos von einer neuen Seite kennen: es ist *Makron*, der Maler der Vasen des Hieron-Ateliers.

Ich überlasse es meinen Lesern, durch genaues Vergleichen sich von der

Richtigkeit dieser Zuweisung zu überzeugen. Nur auf einige Punkte sei hier aufmerksam gemacht, wobei ich auf die Ausführungen über die Eigenart des Makron zurückverweise, die ich oben S. 130 f. gegeben habe.

Zunächst fällt auch hier wieder auf jene »breite Pracht der Gewänder«, die nur dem Makron (Hieron) und keinem anderen seiner Rivalen eigen ist; kein anderer hat diesen Sinn für die Wirkung des Gewandes, und keiner weiss den schweren Stoff der Mäntel von dem leichten der Chitone so wirkungsvoll zu scheiden. Ferner sind dem Makron (Hieron) ganz charakteristisch die weiten tiefen Bausche (Kolpoi) der Chitone; es fehlt nur hier der Überschlag auf der Brust. Die Oreithyia-Vase ist das jüngste der uns bekannten Makron-Werke, daher fehlt jener Überschlag. Zu den weiten Bäuschen der Chitone vergleiche man namentlich unsere Taf. 46 und die Mänadenschale in Berlin 2290 (Wiener Vorlegebl. A 4). Ganz in der Weise dieser bauschenden Falten des Chitonüberfalles, mit ganz denselben Mitteln und denselben Linien ist nun hier bei der emporgehobenen Oreithyia das Bauschen des unteren Endes des Chitons gegeben. Man darf mit Sicherheit sagen, dies konnte unter den gleichzeitigen Vasenmalern keiner ausser Makron (vgl. Wiener Vorlegebl. A 4, auch 7). Die archaische untere Endigung der Chitonfalten in schwalbenschwanzförmigen Partien, die Makron sonst noch zumeist bewahrt, ist hier indes schon weggefallen. Auch die starke Durchzeichnung des nackten Körpers unter dem Gewande finden wir hier nicht mehr. Dagegen hat Makron alle die Eigentümlichkeiten in den Details, die seine früheren Werke zeigen, auch hier bewahrt; so die Vorliebe für die grossen ionischen Hauben der Frauen (vgl. Taf. 85); das Berliner Exemplar zeigt auch die uns von Taf. 85 bekannte Haube mit dem im Nacken hinten anschliessenden Kopftuch. Charakteristisch ist die Verbindung der Hauben mit grossen Binden, und charakteristisch für Makron sind überhaupt die grossen Kopfbinden der Frauen mit den Schleifen im Nacken. Ferner beachte man den wenig geöffneten Mund mit der Angabe der Zähne bei der Pandrosos und dem Erechtheus; das ist ein dem Makron ganz speziell eigener Zug (vgl. Taf. 85). Überhaupt stimmt die Führung des Profils und die Zeichnung des Auges (Iris mit Kreislinie) ganz mit Makron (Taf. 85); nur ist hier der Augenkontur nach innen geöffnet, der etwas fortgeschritteneren Stilstufe entsprechend. Auch die Wiedergabe des Vorderhaares der Frauen stimmt ganz mit der Weise des Makron auf Taf. 85. Übrigens gibt es in der ganzen Vasenmalerei weniges, das sich messen kann mit der prachtvoll sicheren, grossen und lebendigen Zeichnung der weiblichen Köpfe auf der Vorderseite unserer Vase. Indes trotz aller Feinheit finden wir auch hier, wie sonst bei Makron-Hieron (S. 130), die grossen plumpen Hände, deren Finger gerne weit gespreizt gebildet werden; die rechten Hände der Aglauros und der Pandrosos sind recht charakteristisch für Makron. Auch ein Detail, die Faltenlinien auf der Innenfläche der Hand (Oreithyia), finden wir ebenso bei Hieron-Makron (Wiener Vorlegebl. A. 4, Figur neben dem Idol und l. am Ende). Zu dem Diadem der Oreithyia mit den Zacken vergleiche das der Persephone Monum. d. Inst. 9, 43 (W. Vorlegebl. A 7); zu der rechten eingestützten Hand des Erechtheus die des Eumolpos auf der eben genannten Vase. Die Schlankheit der Proportionen stimmt hier mit Tafel 85, wo Makron bereits die frühere Schwere aufgegeben hat.

So stellt sich die Oreithyia-Vase als grösstes und glänzendstes Stück an den Schluss der Reihe der Werke, die Makron im Atelier des Hieron schuf und reiht

sich speziell dessen mannigfaltigen Darstellungen echt attischer Sagen an. Hier stellt er die beiden Urathener, die beiden in der attischen Religion hochgefeierten Urkönige, Erechtheus und Kekrops, unbekümmert um verzwickte und schwankende Genealogien, als Zeitgenossen dar,[1]) ebenso wie ein etwas jüngerer Vasenmaler (Berlin 2537; Monum. d. Inst. 10, 38) und ebenso wie der Künstler des Westgiebels des Parthenon es taten.[2]) Die drei Töchter des Kekrops, Herse, Pandrosos und Aglauros sind die Gespielinnen, aus deren Mitte der stürmende Boreas die Tochter des Erechtheus, die Oreithyia, entraffte, um sie fern zu den »Sarpedonischen Felsen« zu tragen, wo sie ihm die Söhne, die Windgötter Kalais und Zetes gebar. Ohne Zweifel stammt die ganze Grundlage der Darstellung unserer Vase aus der zeitgenössischen, an jenes Ereignis der Perserkriege anknüpfenden Dichtung, in erster Linie wohl aus Aeschylos.

---

[1]) Selbstverständlich ist Oreithyia hier wie in der allgemein hellenischen Tradition Tochter des Erechtheus. Nur im Scholion zu Apollon. Rh. 1, 211, wird sie ausserdem auch noch Tochter des Kekrops genannt, doch ohne dass eine Quelle dafür angegeben wäre. Es war sehr verkehrt und geschmacklos von *Wernicke* (in Pauly-Wissowa III, 728, 56), die Oreithyia hier als Tochter des Kekrops anzusehen; schon dass Aglauros dem Erechtheus die Meldung bringt, widerlegt diese Annahme. Ebenso falsch war es, wenn Wernicke dann in dem Kekrops den jüngeren Kekrops, Sohn des Erechtheus, erkennen wollte, der nur eine schlechte Erfindung der Chronographen ist.

[2]) Vgl. Meisterwerke d. gr. Pl., S. 235.

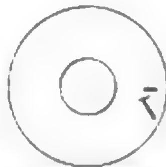


Abb. 70. Einritzung unter dem Fusse der Münchener Boreas-Vase.

## DIE TECHNIK

Von der mit Entschiedenheit eingeritzten Vorzeichnung umstehend ein Auszug (Abb. 71). Eine Gegenüberstellung desselben mit dem gleichen der Berliner Vase dürfte interessante Aufschlüsse ergeben. Vollständig ist der Auszug natürlich nicht, da, unter den Reliefstrichen verborgen, vielfach noch andere, schwer zu verfolgende Vorzeichenlinien sich vorfinden.

Der mit vielen Strichen sorglos aufgesetzte Entwurf lässt erkennen, dass der Künstler nach einem Vorbild gearbeitet hat, das die gleiche Kugelfläche wie unsere Vase besitzen musste, denn sonst wäre diese genaue Übereinstimmung von Vorzeichnung und Ausführung einzelner Körperteile auf der unteren und oberen Kugelfläche ein Ding der Unmöglichkeit. Weiteres darüber auf Seite 199.

Oreithyia hielt ursprünglich einen Schleier mit der linken Hand in die Höhe. Da der Zusammenhang der Figuren im oberen Bildteile der Tafel vollständig ge-

Abb. 71. Vorzeichnung von der Münchner Boreas-Vase.

wahrt werden musste, wurde ein starkes Auseinanderziehen der unteren Bildteile und der wellenförmige Abschluss zur Notwendigkeit.

Die Ausführung des Bildes ist eine sehr gute. Grosse Geschicklichkeit in der Führung der Borste. Die Augenränder sind teilweise mit hellem Firnis nachgefahren. Brand und Lasur tadellos. (K. R.)

## TAFEL 96/97
## GIGANTOMACHIE
## AMPHORA AUS MELOS IM LOUVRE[1])

In dieser ganz intakt erhaltenen Amphora lernen wir ein neues Prachtstück derselben attischen Werkstatt vom Ende des fünften Jahrhunderts kennen, die uns schon durch andere bedeutende Stücke, insbesondere die Talos-Vase (Taf. 38/39) und die Pelops-Amphora von Arezzo (Taf. 67) bekannt ist. Die enge Zusammengehörigkeit der genannten Vasen gibt sich in allem, in der Gefässform, der Technik und dem Stil der Zeichnung kund.

Die geschmackvolle schlanke Amphoraform mit den Strickhenkeln ist hier dieselbe wie bei der Pelops-Vase, Taf. 67. Die Art der feinen Profilierung an Mündung und Fuss ist auch ganz gleich an der Talos-Vase. Ferner ist allen diesen drei Gefässen gemeinsam die Verzierung des Schulteransatzes mit einem grossen schwarzen Stabornament.

Auch die Technik der Zeichnung ist die gleiche. Wie an der Talosvase die Mittelfigur weiss herausgehoben ist, so sind es hier einige der Pferde. In der Innenzeichnung der Körper wie des Gewandes werden neben den Relieflinien mit dem Pinsel in verdünntem Firnis gezogene Linien verwendet. Diese Technik tritt an der Pelops-Amphora wenig, viel mehr an der Talos-Vase, noch mehr an unserer Giganten-Amphora hervor; hier ist fast alle Innenzeichnung der nackten Körper doppelt, mit Relieflinien und mit verdünnten Pinsellinien gegeben; ebenso folgen die breiten Pinsellinien hier fast allen Faltenzügen der Gewänder. Dies System der Gewandbehandlung fanden wir auch an der herrlichen Mänaden-Vase, Taf. 36/37, die überhaupt nicht zu trennen ist von den hier behandelten Gefässen. Meidias (Taf. 8/9; vgl. 30, 59) macht auch, aber doch viel weniger Gebrauch von diesen verdünnten Firnislinien im Gewand und im Nackten.

Eine ganz besondere Übereinstimmung zwischen der Talos-Vase und der vorliegenden, die auf dieselbe Hand weist, besteht darin, dass die linea alba, d. h. die Mittellinie vom Pubes zum Nabel hier wie dort in Gestalt einer punktierten Linie gegeben ist. Allen Vasen dieser Stilgruppe dagegen ist es gemeinsam, dass die Körpermitte vom Nabel aufwärts durch eine doppelte Linie bezeichnet wird; allen ferner die Vorliebe für die Köpfe in Vorder- und Dreiviertelansicht, die Stirnfalten, die Art der Haarbildung, indem breite Pinsellinien auf verdünnten Firnisgrund gesetzt werden, ferner die Vorliebe für die gestickten Gewänder, die Art des Kopfschmucks bei den Frauen, die Zeichnung der Blattkränze und manches andere. In der feurigen Bildung der Pferde kommt unsere Gigantomachie wieder besonders mit der Talos- und Pelops-Vase überein.

---

[1]) Zuerst abgebildet und besprochen in Monum. grecs publ. par l'assoc. pour l'encouragement des études gr. No. 4, 1875, pl. 1, 2; p. 1—12 (F. Ravaisson). In der Abbildung sind alle verdünnten Pinsellinien weggelassen. Sie ist wiederholt Wiener Vorlegeblätter 8, 7. Journal of hell. stud. III, p. 316. Vgl. Roschers Lexikon I, 1659, 1660. *Heydemann*, 1. Hallesches Winckelmannsprogr. (1876) S. 7 f. Ders., 6. Hallesches Winckelmannsprogr., S. 16. *Maxim. Mayer*, Giganten u. Titanen, S. 353, 355 ff., 190 f.

Wir haben unter den attischen Vasen dieser Gruppe zwei Richtungen unterscheiden gelernt (vgl. Bd. I, S. 194, 201; II, 32): die eine, die des Meidias, die auf das Zierliche, Feine, Subtile ausgeht und dabei leicht geziert und manieriert wird; sie setzt sich fort in den feinen kleinen Gefässen, von denen wir auf Taf. 78 Proben kennen gelernt haben (oben S. 98). Die andere Richtung geht ins Grosse und arbeitet recht eigentlich im Geiste der Giebelskulpturen des Parthenon; sie liebt den feurigen Schwung und grosse mächtige Bewegung, vereinigt aber damit auch äussere Pracht der Erscheinung. Diese Richtung vertreten am glänzendsten die Mänaden- (Taf. 36/37), die Talos- (Taf. 38/39) und die Pelops-Vase (Taf. 67), denen sich nun unsere Gigantomachie, Taf. 96/97, anschliesst als das figurenreichste Stück. Die Einzelgestalt ist hier freilich nicht so grossartig ausgebildet wie an jenen anderen Stücken, die nur relativ wenige Figuren enthalten; hier ist die Einzelfigur kleiner und daher weniger reich; das Bild enthält nicht weniger als 42 Figuren.

Der Gegenstand der Darstellung, der Kampf der Götter gegen die Giganten, ist schon in der archaischen Kunst viel behandelt worden. Von den typischen Zügen, die sich dort ausgebildet haben, ist manches auch noch auf unserer Vase erhalten. So die Dreiheit von Zeus, Athena und Herakles, die hier zwar nicht mehr so enggeschlossen wie früher, aber doch noch unmittelbar nebeneinander kämpfen und das Centrum der einen Hauptseite des Bildes ausmachen. Dass Zeus mit dem Viergespann in den Kampf zieht, ist ebenfalls ein alter Zug; hier ist jedoch Nike die Lenkerin geworden, Zeus ist abgestiegen und kämpft daneben. Die Einführung der Nike ist hier derselben Anschauung entsprungen, die diese Göttin auf die Hand des olympischen Zeus und der Athena Parthenos setzte. Ein alter Zug ist ferner, dass Dionysos auf einem von wilden Tieren gezogenen Wagen einherfährt; an dem archaischen Friese des Siphnier-Schatzhauses in Delphi sind es Löwen,[1]) hier sind es Panther, auf einem feinen Aryballos sind es Greifen.[2]) Die Giganten sind der alten Tradition entsprechend hier noch durchweg von rein menschlicher Gestalt, zum Teil auch noch in voller Waffenrüstung, meist aber mit Fellen wilder Tiere dargestellt.

Die Giganten wollen die Wohnung der Götter stürmen. Sie schleudern Felsblöcke und brennende Baumstämme gegen den Himmel. Dies ist alte Überlieferung[3]) und unser Vasenmaler hat dies sehr deutlich gemacht. Überall liegen grosse Steine umher, und viele der Giganten halten einen Stein zum Wurfe in der Hand bereit. Andere tragen brennende Baumstämme, die sie nach oben zu schleudern suchen, wie das an der Figur des Gegners des Zeus am deutlichsten ist. Diese brennenden Baumstämme hat der Maler sehr wohl unterschieden von den ordnungsgemässen, aus einzelnen Stäben zusammengebundenen Fackeln, welche Dionysos und zwei der Göttinnen führen. Von den Gottheiten ist es nur Apollon (Taf. 96 links oben), der einen Feuerbrand wie die Giganten schwingt; offenbar nimmt der Maler hier an, dass der Gott diese Waffe einem seiner Gegner entrissen hat und sie nun selbst verwendet.

Mehrere der dargestellten Einzelkämpfe zeigen Gottheit und Giganten auf demselben Niveau; jedoch andere Gruppen lassen die Gottheiten von oben herab

[1]) Die Figur wird gewöhnlich fälschlich für Kybele gehalten; auf die richtige Deutung hat mich *P. Wolters* aufmerksam gemacht.

[2]) Festschrift für *Benndorf*, S. 72, Taf. I.

[3]) Vgl. *M. Mayer*, Giganten u. Titanen, S. 157, Anm. 6.

Abb. 70. Fragment einer Vase in Neapel (nach Mon. d. Inst. 9, 6)

gegen die himmelstürmenden Gegner kämpfen. Das konnten die älteren Vasenmaler nicht darstellen, weil sie nur Figuren auf einer Grundlinie kennen. Auch der Maler Aristophanes, der keineswegs älter, sondern ein Zeitgenosse unseres Malers war, hat auf seiner Schale (Berlin 2531), wegen der Bedingungen, welche diese Vasenform stellte, nicht anders anordnen können. Allein ein leider fragmentiertes schönes Vasenbild in Neapel (Abb. 72—75),[1]) das der gleichen Zeit und Kunstrichtung, ja, wie ich glaube, derselben Meisterhand entstammt wie unsere Amphora,[2]) stellt das Himmelsgewölbe als einen Bogen dar, an dem Helios und Selene auf- und niedersteigen und von dem herab die Götter die Giganten bekämpfen, die grosse Felsblöcke losreissen, um sie gegen den Himmel zu schleudern. Einer der Giganten dieses Neapler Fragments stimmt nun vollkommen überein mit einer Figur unserer Amphora und zwar mit dem Gegner des Zeus. Der Gigant wird vom Rücken gesehen und sein Gesicht erscheint in verlorenem Profil; über den linken Arm ist ein Fell geworfen. Es ist Porphyrion, der Gegner des Zeus.[3]) Auch auf der Schale des Aristophanes erscheint dieselbe Figur, nur etwas modifiziert, weil Zeus hier auf gleichem Niveau steht. Das Ursprüngliche bieten offenbar jene beiden anderen Vasen, wo er nach oben kämpft. Zu ihnen gesellt sich noch eine dritte, eine attische Pelike aus Tanagra,[4]) eine flüchtige Arbeit derselben Richtung wie unsere Amphora; auch hier kämpft dieser Gigant nach oben; statt des Felles hebt er den Schild empor.

Es liegt hier offenbar ein berühmtes Vorbild zugrunde, aus dem auch die anderen mehrfach wiederholten Motive geflossen sein werden. Dies Vorbild, von dem uns die Vasen natürlich nur einzelne adaptierte Auszüge geben, war gewiss ein Gemälde. Das Innere des grossen Schildes der Athena Parthenos trug eine gemalte Gigantomachie. Da die auf jenen Vasen vorkommenden Motive im allgemeinen eine grosse Verwandtschaft mit denen zeigen, die wir von der Amazonomachie desselben Schildes der Parthenos durch die Kopien kennen, so darf man wohl vermuten, dass das gesuchte Vorbild eben jene Schildmalerei gewesen ist. Doch wird der Gegenstand auch sonst in der Zeit in Gemälden behandelt worden sein.

Sicher aber ist, dass die Motive unserer Vase ganz den Charakter der phidiasischen Kunst des Parthenon tragen. Diese Art der gewaltig schwungvollen Bewegungen ist ganz phidiasisch. Doch nicht der Mensch allein, auch das Pferd ist hier wie auf der Talos- und Pelops-Vase, ganz in jener einzig schönen feurigen Weise des Parthenon behandelt.

Wir dürfen annehmen, dass der Maler unserer Vase, der identisch sein wird mit dem des Neapler Fragments, der Talos- und Pelops-Vase in besonders nahem Verhältnis zu der Schule des Phidias gestanden hat.

Indes müssen wir nun auch die Figuren noch im einzelnen betrachten. Neben

---

[1]) *Monum. d. Inst.* 9, 6. *Roschers* Lexikon I, 1658. Danach in unserer Abb. 72; die Abb. 73—75 sind nach neuen photographischen Aufnahmen hergestellt, die Dr. W. Riezler für mich angefertigt hat; diese Aufnahmen geben erst einen Begriff von der Eigenart und Schönheit der Zeichnung

[2]) Von besonderen Übereinstimmungen mache ich aufmerksam auf die auch hier durch eine Punktreihe wiedergegebene linea alba am Unterleib, ferner auf die doppelten Stirnfalten und die reichliche Verwendung des verdünnten Firnisses und die den Reliefllinien überall folgenden Pinselstriche.

[3]) Vgl. *Max. Mayer*, Gig. u. Tit., S. 354.

[4]) Ἐφημ. ἀρχ. 1883, Taf. 7. Das Gefäss ist attisch, nicht böotisch.

Abb. 73.

Abb. 74.

Abb. 75.

Fragment einer Vase mit Gigantomachie in Neapel
(Photographien von W. Riezler).

dem sich bäumenden Viergespann, das *Nike* zügelt, steht *Zeus*, den Blitz mit der Rechten schleudernd, das Scepter in der Linken. Das ist alles ganz analog wie im Westgiebel des Parthenon; der Zeus ist dem Poseidon dort in der Bewegung sehr ähnlich; und auch dort hält neben dem Gotte das von einer Lenkerin gezügelte Viergespann. Zeus und Nike sind bekränzt wie alle Gottheiten, die nicht sonst eine Kopfbedeckung tragen; nur den Giganten fehlt jeder Kopfschmuck. Unterhalb des Wagens kniet *Herakles* und schiesst einen Pfeil auf Porphyrion, den Gegner des Zeus. *Athena*, unmittelbar daneben, hat die Lanze umgedreht und stösst mit dem Lanzenschuh, dem dicken Sauroter, gegen den zu Boden gestürzten Giganten Enkelados. Dies Motiv ist höchst charakteristisch für die Wut des Handgemenges, es ist analog dem Kampf mit dem Gewehrkolben unserer Zeiten. Über die Bemalung des Schildes an der Innenseite vgl. oben S. 91.

Zeus, Herakles und Athena gehören eng zusammen. Zunächst neben Zeus ist aber ferner *Dionysos* gebildet, die Mitra um die Stirne, auf einem von Panthern gezogenen Wagen; er hält in der Linken eine Fackel und stösst mit dem Kolben seines Thyrsos (dessen Busch durch den Bildrand abgeschnitten wird) nach unten gegen den emporstürmenden Giganten, der mit einem Baumstamme ausholt. Nach antiker Überlieferung sollte auch Dionysos ebenso wie Herakles unentbehrlich gewesen sein bei der Besiegung der Giganten; denn auch Dionysos war wie Herakles von einer sterblichen Mutter geboren, und nur mit Hilfe dieser beiden konnten die Unsterblichen siegen. Diese Überlieferung scheint älter gewesen zu sein, als man gewöhnlich annimmt;[1]) schon auf dem Siphnier-Fries in Delphi kämpfen Herakles und Dionysos Seite an Seite. Die Stelle des Dionysos auf unserer Vase neben Zeus wird durch jene Tradition veranlasst sein.

Unterhalb dieser Gruppe neben Porphyrion befindet sich eine Figur, die der Erklärung grosse Schwierigkeiten macht. Sie ist weiblich und gleicht ganz einer Amazone; als Gegnerin der Götter hat sie wie die Giganten ganz schmuckloses Haar. Eine Pelta ist ihr vom Arme gesunken; sie will ihre Lanze nach oben gegen Zeus werfen, ist jedoch selbst schon im Zurücksinken begriffen. Man hat gemeint, der Künstler habe hier aus Versehen und in vollständigster Gedankenlosigkeit eine Figur aus einer Amazonomachie eingeführt. Eine andere gelehrtere Deutung hat C. Robert aufgestellt, mit Recht aber wieder fallen lassen; nur M. Mayer hat sie aufrecht erhalten;[2]) danach wäre es Gorgo, die von der Erdgöttin während des Gigantenkampfes geborene Gegnerin der Athena, deren schlangenbesetzte Haut Athena dann auf ihre Ägis setzt. Es ist klar, dass diese Deutung zu unserer amazonenhaften Figur, die überdies von Athena weit entfernt angebracht ist, durchaus nicht passt. Eine richtige Deutung muss vor allem die Thatsache zugrunde legen, dass die Figur eng mit Porphyrion zusammengehört; sie hilft ihm und schleudert ihre Lanze parallel und unmittelbar neben dem Feuerbrande des Porphyrion empor. Er und sie bilden ein Paar, das gegen Zeus kämpft. Ich glaube, sie *Erythra* benennen zu dürfen; diese, die Eponyme des böotischen und ionischen Erythrä, die sehr gut amazonenhaft gedacht werden konnte, war die Tochter des Porphyrion (Schol. Il. 2, 489); sie mag in einer uns verlorenen Poesie vorgekommen sein, die sich näher mit Porphyrion beschäftigte, der nach attischer Tradition ein attischer

[1]) Für schlecht und spät hält sie *Max. Mayer*, Gig. u. Tit., S. 156.

[2]) *M. Mayer*, Gig. u. Tit., S. 190 f., 359. *Robert-Preller*, griech. Mythol. I, 76, 1.

Landeskönig in Athmonon war. Hier in Attika hat man gewiss davon gefabelt, dass er mit seiner kriegerischen Tochter zusammen in den Kampf gegen die Olympier gezogen ist.

Oben neben Dionysos reitet *Poseidon*, der mit dem Rosse ja in alter mythischer Beziehung steht; er sticht mit dem Dreizack hinab nach den anstürmenden Giganten. Unten hat *Hermes* einen Giganten am Haar gepackt und bedroht ihn mit dem Schwerte.

Links oben vor dem Gespanne des Zeus sehen wir *Apollon* und darunter *Artemis*, letztere mit zwei Fackeln und dem Bogen; jede mit einem Gegner. Es folgen nach links hin (Taf. 97) die beiden *Dioskuren*, beide zu Ross; das des einen ist weiss und in kurzem Galopp, das des anderen in gestrecktem Galopp dargestellt.[1]) Bei dem Gegner dieses unteren Dioskuren ist dem Maler ein Versehen passiert: er hat das rechte Bein, statt von hinten, von vorne gesehen gezeichnet. Es zeigt, wie der Maler bei allem Reichtum des Details doch äusserst rasch gearbeitet hat.

Weiter nach links hin folgt wieder ein prachtvolles Viergespann, auf dessen Wagen *Ares* steht, bärtig, behelmt, in kurzem gesticktem Chiton. Er stösst mit der Lanze nach unten; sein Gegner ist der einzige der Giganten, der einen Chiton anhat, der ganz gleich dem des Gottes verziert ist; er stösst mit einem Baumstamm in der Rechten, deckt sich aber mit dem Schilde gegen Ares. Neben dem Gotte steht auf dem Wagen *Aphrodite* in langem Chiton und lenkt die Rosse; ihr kleiner Sohn *Eros* kauert auf dem Rücken eines der Pferde und schiesst mit dem Bogen, ein reizendes Motiv.[2]) Ein jugendlicher Gigant sucht das Gespann aufzuhalten, ein bärtiger darüber, bei dem der Maler von der polygnotischen Manier des Abschneidens eines Teiles der Figur Gebrauch gemacht hat, scheint vor dem nahenden Gespann zurückzufahren.

Es bleiben nur drei Gottheiten und zwei Giganten zu betrachten übrig. Unter dem Gespann des Ares hat eine Göttin einen Giganten gepackt und bedroht ihn mit dem Schwerte; das Motiv ist das gleiche wie bei der Hermesgruppe. Weiter links hin sehen wir eine Göttin, die ihr grosses Szepter, wie Athena die Lanze, umgedreht hat und mit ihm auf einen Giganten stösst, den sie auch mit einer brennenden Fackel sengt (das Motiv wiederholt das des Gegners der Artemis). Die beiden Göttinnen haben Epheublätter über dem Diadem stecken. Sie gehören offenbar zusammen: die eine, die mit dem Szepter, muss *Demeter*, die andere *Persephone* sein.[3]) Es bleibt die dritte Göttin, die oberhalb der Demeter dahineilt, in kurzem Gewande, und den Bogen nach unten auf die Giganten abschiesst, ohne indes einen speziellen Gegner zu haben. Auf dem Kopfe trägt sie eine oben gezackte Mütze. Diese Figur hat besonders viele falsche Deutungen hervorgerufen.[4]) Ich glaube, sie ist vor allem im Zusammenhang mit der unmittelbar darunter befindlichen Göttin, der Demeter und ihrer Genossin, der Persephone, zu erklären;

[1]) Auf Taf. 97 scheint es als ob das untere Pferd kein linkes Vorderbein hätte; das ist ein Versehen der Reproduktion; Taf. 96 bietet das Richtige.

[2]) Vgl. in *Roschers* Lexikon I, 1363.

[3]) Dies hat auch *M. Mayer*, a. a. O. 357, richtig erkannt.

[4]) Sie wurde gedeutet als ein Perser, eine Amazone, als Paris, Adonis, Pelops, Ganymedes, Kybele und schliesslich von *M. Mayer* (Gig. u. Titanen, S. 358) als Amphitrite; allein letztere kann gewiss weder bogenschiessend noch in kurzem Gewande gedacht werden; von den übrigen Deutungen kann man füglich schweigen.

ferner muss die Erklärung ihr der Artemis allernächst verwandtes Äussere zugrunde legen. Dann ergibt sich aber als Deutung der Name *Hekate*. Diese ist es, die auf den attischen Vasen regelmässig Demeter und Persephone begleitet, und in kurzem Gewande, gleich der Artemis mit Fell und Fackel, haben wir sie auf der unteritalischen Vase, Taf. 10, kennen gelernt (Bd. I., S. 49).

So haben wir also in der Gigantomachie der Amphora des Louvre einen Kreis von gerade zwölf Gottheiten vereinigt (Zeus, Poseidon, Athena, Apoll, Artemis, Hermes, Dionysos, Ares, Aphrodite, Demeter, Persephone und Hekate), zu denen noch Herakles, die Dioskuren und Nike hinzutreten.

---

## DIE TECHNIK

Die Vase gehört zu denen, die in technischer Beziehung das Ausgezeichnetste bieten. Über die Art der Technik klären die Tafeln vollkommen auf. Ich möchte nur bei dieser Gelegenheit nochmals auf einen Umstand hinweisen. Schon von allem Anfange an machte ich darauf aufmerksam, dass die Vasenbilder — die hervorragenden — nicht direkt nach einer ebenflächigen Vorlage kopiert werden konnten, dass vielmehr ein Entwurf auf einer dem Vasenbauche entsprechenden krummen Fläche notwendig war. Den besten Beweis für diese Annahme bildet das gegenwärtige Vasenbild. Bei der Bedeutung der ganzen Sachlage möge der mutmassliche Verlauf der Entstehung eines Bildes in Folgendem geschildert werden:

Der Künstler ist im Besitz einer Summe von Vorlagen irgend welcher Art über den zu behandelnden Gegenstand. Er lässt sich einen entsprechenden Vasenbauch (die Arbeit einer halben Stunde) drehen und setzt diesen auf eine drehbare Scheibe. Nun gibt er mit dem Vorzeichenstift eine Raumskizze der ganzen Scenerie an, bezeichnet den Platz der einzelnen Figuren, rundet nach seinen Vorlagen die einzelnen Motiven ab, und entwickelt in Hauptlinien die gesamte Massenverteilung. Die unrichtig erscheinenden Linien werden sofort mit dem Finger weggestrichen. Erst wenn die Komposition im grossen vollendet ist, wird der Künstler zur Detaillierung der einzelnen Figuren übergehen, die übrigens auch auf ebener Fläche ausgearbeitet, oder von den Vorlageblättern direkt übertragen werden konnten. Diese ganze Arbeit, die eine Summe von künstlerischen Möglichkeiten in sich schliesst, dürfte Tage, ja bei bedeutenden Stücken Wochen in Anspruch genommen haben. Bei den Arbeitspausen wurde das Modell durch umgelegte nasse Tücher vor dem Zerspringen bewahrt. Erst nach dieser rein künstlerischen Vorarbeit konnte zur wirklichen Ausführung des Bildes geschritten werden, zu der von jetzt ab nur noch zeichnerische Routine und besondere Gewandtheit in der Führung der Borste notwendig waren. Es wird deshalb sehr häufig der Künstler den zweiten Teil der Arbeit den Kopisten überlassen haben — so wie der Bildhauer die Bearbeitung des Marmors routinierten Händen anvertraut.

Die Übertragung des Bildes geschah, wie die Vorzeichnungen klar machen, in sehr freier Weise. Mittels des Zirkels wurden einzelne Teile einer Figur, z. B. bloss die Gesichtskontur und die Knöchel oder die Kniescheiben auf die Vasen-

fläche herübergenommen und dann die Figur in dem so fest bestimmten Raume frei eingezeichnet.

Dass ein Künstler auf einen Wurf ein Bild schaffen konnte wie das unsere, ist gänzlich ausgeschlossen. Schon bei der dritten, vierten Figur würden die Formen nicht mehr zusammenstimmen; eine Menge Umänderungen würden ein unentwirrbares Netz von Hilfslinien zur Folge haben — dieses ist aber nicht vorhanden. Die Figuren »sitzen« alle von vornherein. (K. R.)

## TAFEL 98/99

## FRÜHUNTERITALISCHER VOLUTENKRATER

## MÜNCHEN[1])

Dies ist eines der schönsten erhaltenen Stücke jener seltenen Klasse frühunteritalischer Vasen, von denen ich schon im Texte zu Taf. 60 (Bd. I, S. 300 f.) gesprochen habe. Diese sind wahrscheinlich in Thurii oder Heraklea in Lucanien gearbeitet und folgen attischen Vorbildern des fünften Jahrhunderts. Das Gefäss ist völlig intakt erhalten und wurde zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in einem grossen Grabe bei Ruvo gefunden, das ein Skelett mit einem goldenen Kranze, eine Waffenrüstung und noch mehrere Vasen enthielt; dazu soll es auch Goldmünzen mit der Inschrift Λοκρῶν enthalten haben, die sicher nicht älter als Mitte des vierten Jahrhunderts waren.[2])

Die Form sowohl wie das Ornament und die feine Zeichnung kommen den attischen Vorbildern sehr nahe. Doch hat der Stil dieser Vasenklasse auch viel Eigenartiges, vom Attischen sehr Verschiedenes. Ein besonders in die Augen fallender Zug sind die grossen Köpfe mit der schweren schwarzen Haarmasse. Dies bleibt auch den späteren lukanischen Vasen charakteristisch.

Die Form der Vase ist dieselbe, mit der wir uns schon mehrmals beschäftigt haben; ich habe oben, S. 142, einen Rückblick auf ihre Entwicklung geworfen und verweise hier darauf. Es ist nicht schwer, unser Gefäss hier einzureihen; es stellt sich in der Entwicklung der Form und Ornamentik an die Seite der älteren attischen Stücke wie die Arezzo- (S. 14, Abb. 6) und die Neapler Amazonen-Vase (Taf. 28); dagegen die Talos-Vase (Taf. 38/39) etwas Neues bringt, nämlich die architektonische Profilierung am Mündungsrande. Die grossen apulischen Prachtvasen (oben Abb. 40, 41, 42) folgen diesem von der Talos-Vase zuerst beschrittenen Wege und führen nur das dort gegebene Schema in ihrer Weise aus. Dagegen unser frühunteritalisches Stück, Taf. 98/99, der älteren attischen, vor der Talos-Vase herrschenden Typik folgt; die Gestaltung der Lippe und ihre Verzierung mit dem Mäander, ferner die Profilierung, die Einteilung und Ornamentierung des Halses folgt noch ganz jenem älteren attischen Schema (vgl. Taf. 28).

---

[1]) *O. Jahn* 805. Aus Ruvo. Abg. *Dubois-Maisonneuve*, introduction à l'étude des vases ant., Paris 1817, pl. 43, 44; p. 22. Annali d. Inst. 1848, tav. G; Elite cér. II, 86. *Guigniaut*, relig. de l'antiqu. 173 bis, 646, 647. Arch. Ztg. 1860, Taf. 140. Wiener Vorlegebl. 4. 3. 4. Vgl. *O. Müller*, Handb. d. Archäol., § 412, 4. *Pyl*, de Medeae fabula, p. 18 ff. *Panofka* in Archäol. Ztg. 1844, S. 256; Annali d. Inst. 1848, p. 162 ff. *O. Jahn*, Arch. Ztg. 1860, S. 74. *Flasch*, angebliche Argonautenbilder (1870), S. 30 ff. *O. Jessen*, proleg. in catal. Argonaut. (Berl. 1889), S. 43. *Heydemann*, Jason in Kolchis, S. 17. *Roschers* Lexikon d. Myth. I, 529. II, 79. 2501. *Robert* im 50. Berliner Winckelmannsprogramm, S. 92, 5. Bullettino comunale 1897 (XXV), p. 93, 4. *Barnett* im Hermes, Bd. 33 (1898), S. 638 ff. *Robert* im 22. Halleschen Winckelmannsprogramm, S. 3.

[2]) *Dubois-Maisonneuve*, der die Vase aus den von ihm erworbenen Papieren Millins publizierte, giebt die oben benutzten Angaben. Bei *Head*, hist. num. sind Goldmünzen von Lokri nicht verzeichnet; Münzen von Lokri erscheinen erst seit Mitte des vierten Jahrh. Nach Dubois stammen aus demselben Grabe die von ihm pl. 45 u. 46 abgebildeten Vasen, die offenbar spätattische Kratere des vierten Jahrh. sind.

Diese Tatsache ist überaus wichtig für die historische Beurteilung dieser ganzen frühunteritalischen Vasenklasse, für die ich im allgemeinen auf meine Ausführungen, Meisterwerke d. gr. Pl., S. 149 ff., verweise.

Allein, so treu hier im ganzen das attische Vorbild bewahrt ist, so fühlbar unterscheidet sich unsere Vase doch von den echt attischen schon in der Form: der Hals ist etwas eingezogen gebildet. Dies ist ein schwerer Fehler; die ganze Kraft und Geschlossenheit im Aufbau der Form wird dadurch zerstört; man lege nur die Abbildung der Form neben die von Taf. 28 oder die Talos-Vase, um sich zu überzeugen.

Andrerseits ist klar, wie gross die Kluft ist, die unser frühunteritalisches Gefäss von den apulischen Prachtvasen trennt, und wie hoch jene im Formgefühl über letzteren steht.

Das grosse Bildfeld des Bauches hat unser Maler nicht gewagt, mit einer einheitlichen Darstellung zu füllen; er hat es in zwei Streifen zerlegt. Man findet dies Verfahren in dieser frühunteritalischen Klasse öfter, auch bei Hydrien und bei Amphoren.[1] Dagegen ein Volutenkrater in Ruvo, der in Form und Stil mit dem unsrigen so sehr übereinstimmt, dass ich ihn glaube demselben Meister zuweisen zu dürfen wie diesen, das ganze Feld mit einer Darstellung gefüllt hat.[2] Der Maler ist dort der Art der polygnotischen Gruppierung gefolgt und gibt welligen Boden an; allein er beherrscht diese Kompositionsweise nicht, und seine Bilder zerfallen doch eigentlich in zwei Reihen.

Die Einzelbetrachtung unserer Vase beginnen wir mit den Bildern auf Taf. 99, deren Erklärung keinerlei Schwierigkeiten macht. Am Halse ein *Wettrennen von Knaben zu Ross* (παῖδες κελητίζοντες), ein Gegenstand, den die archaische Malerei sehr liebte (vgl. Bd. I, S. 162 f.); der letzte der Knaben ist vom Pferde geglitten und wird geschleift. Die Säule links bedeutet ein Zeichen in der Rennbahn.

Das Hauptbild auf dem oberen Teil des Bauches dieser Seite der Vase stellt die neun *Musen* dar; sie sind in einer Halle versammelt, die links durch eine ionische, rechts eine dorische Säule angedeutet ist. Wie auf allen früher griechischen Darstellungen, so sind die Musen auch hier noch nicht individualisiert; auch finden sich noch keine Masken als Attribute, noch weniger die Himmelskugel. Die mittelste der Musen spielt die Kithara; es war diese das vornehmste der Musikinstrumente des Altertums; deshalb bildet diese Muse die Mitte. Zu den Seiten folgen zwei sitzende mit der Schildkrötenleier und der Harfe (Trigonon); sie spielen ein Trio zusammen. Die Gruppe ist vortrefflich aufgebaut; eine besonders anziehende Figur ist die mit der Harfe. Die schönen Motive dieser Mädchen kehren ähnlich auf

---

[1]) Vgl. die beiden Amphoren in Neapel, die *Patroni*, la ceramica nell' Italia merid., p. 34 ff., und in Milanis Studi e Materiali I, p. 58 ff., publiziert hat. Diese gehören durchaus mit unserer Vase zusammen, obwohl sie viel weniger fein sind als diese. Charakteristisch ist u. a. die Wiedergabe der Felsen, die als Sitze dienen. Eine in Form und Ornamentik ganz gleiche Amphora, die aber nur ein grossfiguriges Bild enthält, ist die aus Pisticci, Notizie d. scavi 1902, S. 313, Fig. 1, die ich oben Bd. I, S. 302, schon erwähnt habe und die sich deutlich an Vorbilder der Zeit um 450—440 anschliesst.

[2]) Ruvo, Jatta 1096. Vgl. Meisterwerke d. gr. Pl., S. 149, 7. Abg. Monum. d. Inst. XII, 16 (Vorderseite Leukippidenraub), und Bull. Napol. n. s. 2, 4 (Rückseite Amazonomachie). Die Form zeigt auch die Einziehung des Halses wie die unserer Vase. Das Halsornament folgt nicht mehr dem strengeren Vorbild wie das unsrige. Die Figurenzeichnung, die Köpfe, die Gewänder mit ihren Punktverzierungen, die Halsbänder der Frauen, all dies stimmt genau mit unserer Vase.

einigen Gemmen wieder.[1]) Es folgen zu beiden Seiten je eine Muse mit einem Kästchen; solche Kasten dienten den Frauen zur Aufbewahrung von Schmuck und dergleichen; die Musen sind hier eben einfach als schöne Mädchen gedacht und gebrauchen daher auch solche Toilettekasten. An beiden Enden macht je eine flötenblasende Muse den Beschluss, zu der links eine Recitierende gestellt ist; sie trägt vor aus einer Rolle; die entsprechende rechts ist mit der Muse, die das Kästchen trägt, verbunden. Der Reiher links gehört zu den in den attischen Frauenscenen der Vasen des fünften Jahrhunderts geläufigen Erscheinungen.

Die dünnen Chitone der Mädchen sind mit ausserordentlich feinen, langgezogenen Reliefllinien gegeben; sie sind so dünn und scharf, dass es der Reproduktion nicht gelungen ist, ihre Feinheit ganz wiederzugeben. Man beachte indes den stilistischen Unterschied gegenüber attischen Vasen. So fein sie sind, so haben diese Falten doch etwas Einförmiges und Lebloses, das den attischen Vorbildern durchaus fremd ist. Und auch den Motiven, so klassisch schön, so ruhig und gross sie unstreitig sind, fehlt doch ein gewisser Reiz, der entsprechenden attischen Werken eigen zu sein pflegt.

Dasselbe gilt auch für die *Kentaurenkämpfe* des unteren Streifens; es sind lauter klassische Motive; allein das Streben des Künstlers, ruhig und klassisch zu sein, geht uns fast zu weit. Den Kentauren hat er so ruhige und hoch ideale, edle Köpfe gegeben, dass wir das Element des Charakteristischen doch sehr vermissen.

Das war die Wirkung der hohen phidiasischen Kunst auf die weiteren Kreise draussen; da war die Gefahr, dass man ihre zumeist in die Augen fallenden Eigenschaften leicht übertrieb.

Und doch müssen wir diesen Geist von Reinheit und Klarheit, der in den Bildern unserer Vase herrscht, und müssen wir die hohe Sicherheit der Zeichnung, die immer das Wesentliche trifft, aufs höchste bewundern. Die nackten Körper bieten nur ganz wenig Detail, aber wie wundervoll sicher und klar sind sie in Aufbau und Bewegung! Von der meisterhaften Zeichnung auf diesen frühunteritalischen Vasen haben wir indes schon auf Taf. 60 einen Begriff bekommen (vgl. Bd. I, S. 301, 305).

Die Bilder der anderen Seite (Taf. 98) stehen unter dem Zeichen der Liebesgötter: am Halse sehen wir *Aphrodite* sitzen im Kreise von fünf *Eroten*, die nach der Weise der Kunst des fünften Jahrhunderts als erwachsene Knaben gebildet sind. Auch hier wie bei dem Musenbilde strenge Symmetrie der Anordnung. Die beiden Eroten rechts halten einen Stab zwischen sich und machen ein Fingerspiel in der Art des italienischen »alla morra«.

Das untere Bild ist einfach zu deuten: rechts liegt der Drache auf dem goldenen Vlies, das über einen Felsen gebreitet ist. *Jason* dringt mit dem Schwerte auf ihn ein; hinter ihm steht *Medea*, den Kasten mit den Zauberkräutern auf der Hand (vgl. Taf. 8 und 38; Bd. I, S. 43, 199). Auch hier vermeidet der Künstler alles Charakteristische; Medea ist ein Mädchen wie alle anderen. Es folgen fünf *Argonauten*, von denen nur zwei durch die grossen Flügel charakterisiert sind; es sind die Söhne des Boreas (vgl. Taf. 60, 2). Auch hier sind die einzelnen Motive von höchster Schönheit; besonders anziehend ist die Figur, die

---

[1]) Vgl. meine Antike Gemmen, Taf. 14, 19. 20. 21 und den Jüngling ebenda 14, 14.

das eine Bein höher aufstellt. Überaus natürlich, lässig ist auch die Bewegung des links davon Sitzenden, dessen über den rechten Arm gelegte linke Hand vortrefflich ist. Der stehende Boreade erinnert sehr an einen der zuhörenden Thraker auf der schönen attischen Orpheus-Vase, die ich mit Polygnot in Beziehung gebracht habe (50. Berliner Winckelmannsprogr. Taf. 2). Auch die Argonauten-Motive unserer Vase stammen wohl aus dem grossen Vorrate polygnotischer Kunst, die, mit der phidiasischen vereint, sich in dieser Epoche den Westen eroberte.[1])

Die Liebe zu dem schönen Fremdling ist es, die Medea veranlasst, Jason zu helfen; nur durch diese Liebe vermag er sein Ziel zu erreichen und das goldene Vlies zu erbeuten. So ist hier die Macht jener Liebesgötter deutlich, die wir oben am Halsbild bemerkten.

Diese wird aber noch viel deutlicher und nachdrücklicher geschildert in dem Bilde des Hauptstreifens dieser Seite. Dieser macht allerdings der Erklärung nicht geringe Schwierigkeiten. Die Figuren sind auch hier alle sehr allgemein und ideal aufgefasst, und Beischriften fehlen, wie überhaupt auf den Vasen dieser Klasse. Nur eines bietet einen ganz festen Anhalt; das ist der blattförmige Gegenstand, den der alte Mann hält und auf dem der Name *Sisyphos* (Σισυφος) geschrieben steht. Der Greis mit dem weissen Haar und Bart, der durch das Scepter als König bezeichnet ist, hält dieses blattförmige Täfelchen am Stiele und zeigt es dem Jünglinge, der herantritt, es berührt, betrachtet und die Inschrift liest. Neben dem Greis steht eine Hydria am Boden; offenbar hat der Alte das Täfelchen soeben da herausgeholt.[2])

Die früheren Erklärungen sind den eben festgestellten Thatsachen nicht gerecht geworden. Ganz verkehrt, und nur durch das untere Bild hervorgerufen, war die Deutung auf die Ankunft der Argonauten bei Aietes; sie widersprach der Thatsache, dass nicht der Jüngling das Täfelchen bringt, sondern der Greis es zeigt; und für den Namen des Sisyphos bot sie gar keine irgend plausible Erklärung. Ebenso unhaltbar aber war die Deutung auf die Vermählung des Bellerophon mit der Tochter des Jobates;[3]) da sollte jenes Blatt mit dem Namen Sisyphos den Brief mit den Unglückszeichen, den σήματα λυγρά, vorstellen, den Proitos an Jobates geschrieben hatte; Bellerophon soll dadurch als Enkel des Sisyphos gekennzeichnet und damit zugleich »verdächtigt« und »schwarz angeschrieben« sein. Diese Annahme entbehrte so gänzlich jeder Wahrscheinlichkeit, dass sie mit Recht aufgegeben wurde. Für den Namen Sisyphos muss eine wirklich einleuchtende Erklärung gesucht werden; jene an den Haaren herbeigezogenen künstlichen Annahmen boten keine Erklärung. Der Sisyphos muss hier wirklich eine wesentliche Rolle spielen.

Neuerdings hat man denn auch den offenbar richtigen Weg beschritten und eine Sisyphos-Sage hier erkannt;[4]) allein im einzelnen bleibt noch manches dunkel und die bisherige Deutung ist immer noch recht ungenügend.

[1]) Vgl. Meisterwerke d. gr. Pl., a. a. O.

[2]) Diesen thatsächlichen Befund hat zuerst *Flasch* a. a. O. richtig festgestellt. Früher meinte man, der Jüngling überbringe das Täfelchen, und die Hydria wusste man nicht zu erklären. Flasch verwies für die Hydria mit Recht auf die Sarkophagreliefs mit Orest und Iphigenie (s. jetzt *Robert*, Sarkophagrel. Bd. II, Taf. 57, 58), wo ebenfalls eine am Boden stehende Hydria als Behälter einer Urkunde, des Briefes gedient hat, der herausgeholt und gelesen wird.

[3]) Diese Annahme hat *Flasch* a. a. O. aufgestellt.

[4]) *Robert* (a. a. O.) hat zuerst bei der Publikation der die Sisyphossage darstellenden Reliefs einer Kanne an die Möglichkeit gedacht, die Münchener Vase aus dieser Sage zu deuten, hat den Gedanken

Leider ist uns die Sage nur in ganz kurzen Andeutungen erhalten,[1]) und wir müssen sie durch Vermutung komplettieren. Autolykos und Sisyphos überboten sich gegenseitig an Schlauheit. Endlich brannte Sisyphos seinen Rindern seinen Namen unter den Hufen ein, so dass er sie, wenn sie Autolykos ihm stahl, immer wieder erkennen konnte. Dadurch erwirbt er sich die Hochachtung des Autolykos. Als nun Sisyphos als Gast bei Autolykos weilte, verführte er dessen Tochter Antikleia, nach der einen Überlieferung ohne Wissen, nach der anderen mit Wissen und Willen des Vaters Autolykos, der den Sisyphos bewundert und wohl auch hofft, einen Enkel zu bekommen, der jenem an Schlauheit gleiche. Nachher wurde Antikleia dem Laertes vermählt. Der Sohn aber, den sie von Sisyphos gebar, war Odysseus.

Auf dem Vasenbilde scheidet eine ionische Säule offenbar zwei Scenen. Links davon steht ein verhülltes Mädchen mit hoher Krone; ein Jüngling ergreift sie mit der Hand am rechten Handgelenk. Das ist zweifellos Braut und Bräutigam; das Motiv des Fassens am rechten Handgelenk ist typisch für die Führung zur Hochzeit. Der Bräutigam erklärt offenbar das Mädchen für seine Braut und stellt sie den Jünglingen, seinen Genossen vor. Diese erscheinen erstaunt, und der vorderste fragt offenbar, mit dem Finger auf die Braut hindeutend, »Diese wirklich«? Es ist also *Laertes*, der *Antikleia* zu seiner Braut erklärt, und zwar, nachdem deren Schande schon bekannt geworden ist, so dass die Freunde sich aufs höchste wundern über den Schritt ihres Genossen. Allein Laertes ist fest entschlossen; indem er Antikleia an der Rechten fasst, erklärt er sie allem zum Trotze für seine Gattin.[2])

Die zweite Scene rechts von der Säule zeigt den alten König, ohne Zweifel *Autolykos*, den Vater der Braut, wie er das blattförmige Täfelchen mit Sisyphos' Namen einem Jüngling vorweist. Mit Recht hat man in dem Täfelchen ein σύμβολον, eine »tessera hospitalis« erkannt, d. h. ein Erkennungszeichen, das ein Gast im Hause des Gastfreundes zurückzulassen pflegte, damit, wenn er oder jemand seines Geschlechtes später wiederkommt, er als Gastfreund erkannt werden könne.[3]) Sisyphos hat seinen Namen aufgestempelt, was für ihn besonders gut passt, da er ja selbst seine Tiere mit dem Namen stempelte. Autolykos zeigt also dem Jüngling, was Sisyphos der Gastfreund als σύμβολον hinterlassen hat. Der Sinn der Scene kann nur der sein, dass hier enthüllt wird, wer es war, der Antikleia verführt hat. Dann aber muss der Jüngling wieder *Laertes* sein, da kein anderer an der Sache Interesse hat.[4]) Autolykos tut dem Laertes kund, wie es mit Antikleia steht und wer ihren Zustand veranlasst hat. Es war also mit Willen des Vaters

---

aber selbst wieder aufgegeben. Ausgeführt hat ihn dann *Barnett* (a. a. O.), aber in einer, wie mir scheint, noch recht ungenügenden Weise.

[1]) Die Stellen bei *Robert* im 50. Berliner Winckelmannsprogr. S. 90 f.

[2]) *Barnett* a. a. O. hat dies verkannt; er sieht hier nur eine Verhöhnung der Antikleia.

[3]) Vgl. *K. F. Hermann-Blümner*, griech. Privataltertümer, S. 494 f.

[4]) *Barnett* a. a. O., im Streben die Einheit von Zeit und Ort zu wahren, meint, der Jüngling sei nicht Laertes, sondern irgend ein anderer, etwa ein Bruder der Antikleia. Allein dann wäre ja die ganze Scene bedeutungslos. So erklärt Barnett dann auch weiter die beiden Frauen rechts in ganz unmöglicher Weise als die trauernde Frau des Autolykos, die von einer zweiten Tochter getröstet werde, die hier aber wieder absolut bedeutungslos wäre. Es ist undenkbar, dass diese Scene rechts, wo sich der wichtige Vorgang mit dem Inschrifttäfelchen abspielt, nur gleichgültige, der Sache ganz fremde Personen darstellte.

geschehen. Dass Laertes hier mit dem Schwerte, in der anderen Scene ohne dasselbe, hier ohne, dort mit Stiefeln erscheint, ist ein unwesentlicher Unterschied; die Lanze trägt er beide Male und auch das Gewand ist beide Male ganz gleich. Das betrübte verhüllte Mädchen rechts, das von einer Frau getröstet wird, die ihr die Hand auf die Schulter legt, ist natürlich *Antikleia* mit ihrer *Mutter*. Diese sucht das arme Mädchen wohl durch die Hoffnung auf den treuen Bräutigam zu trösten. Und dieser bleibt ihr wirklich treu, wie die Scene links uns zeigt: trotz des Befremdens seiner Freunde stellt er diesen Antikleia als seine Braut und erwählte Gattin vor.[1])

Und die dies vermochte, das ist die Liebesgöttin, ist Aphrodite, die darüber am Halse der Vase, umgeben von fünf Eroten, dargestellt zu sehen ist.

Eine merkwürdige Geschichte, deren Einzelmotivierung wir leider nicht mehr erkennen können, die aber ohne Zweifel einst den Gegenstand eines beliebten Theaterstückes, eines Liebesdramas bildete.[2]) Der Vater, der seine Tochter verkuppelt, um einen Enkel von der Verschlagenheit des bewunderten Gastfreundes zu bekommen; die Tochter, Jägerin, Freundin der Artemis,[3]) aber von dem schlauen Fremdling geschwängert, in den jungen Laertes verliebt; und Laertes, der treue, dessen Liebe so stark ist, dass sie den Konflikt übersteht, den die Mitteilung des Autolykos hervorruft, der trotz des Geredes und Widerspruchs der anderen die Antikleia zu seiner Gattin macht — das ist eine Fülle von anregenden Motiven, wie sie einem Dramendichter euripideischer Art wohl passen mochte.

Die frühunteritalischen Maler liebten dergleichen. Die Hydria in Bari, Arch. Ztg. 1883, Taf. 7, 1, die auch zu den frühunteritalischen Vasen gehört (vgl. Meisterwerke d. gr. Pl., S. 149, 6), stellt die rührende Liebesgeschichte von der Kanake und dem treuen Makareus nach der Tragödie des Euripides dar.

Hervorzuheben ist schliesslich noch, dass wir gezwungen sind, in dem Bildstreif unserer Vase zwei Scenen zu erkennen, in denen zum Teil dieselben Personen auftreten. Das widerspricht der sonst auf den Vasenbildern herrschenden Kompositionsweise. Es ist ein Stück illustrierender Kunst, wie wir sie sonst erst wesentlich später, in den hellenistischen Illustrationen zu Dichtwerken und im pergamenischen Telephosfriese finden. Allein ich sehe kein anderes Mittel, das Bild befriedigend zu erklären. Auch hat der Maler durch die Säule und durch die Abkehr der ihr zunächst stehenden Personen deutlich die Scheidung der Scenen hervorgehoben.

---

[1]) *Barnett* hat dies Hauptmotiv, die starke Liebe des Laertes, das in den kümmerlichen literarischen Nachrichten freilich nicht angedeutet wird, verkannt; es folgt aber notwendig aus der Tatsache, dass Laertes Antikleia heiratet, trotzdem ihre Schwängerung durch Sisyphos offenbar geworden war; für eine motivierende Dichtung konnte da das Motiv nur die Liebe sein.

[2]) Mit Unrecht zweifelt *Barnett*, ob die Vase auf ein Drama zurückzuführen sei.

[3]) Callim. hymn. in Dian. 211.

## DIE TECHNIK

Die Ausführung des Bildes schliesst sich eng an die Vorzeichnung an, die sich auch auf das Henkelornament erstreckt. Über der Muse mit der Kithara findet sich ein Kranz in der Vorzeichnung, der nicht ausgeführt wurde. Die teilweise überaus feinen Reliefinien sind mit grösster Routine aufgetragen; sie kommen auch bei den Umrissen des Halsornamentes, nicht aber bei denen der Figuren zur Anwendung. Heller Firnis weder bei der Muskulatur noch bei den Falten. Überall sorgsam vorbedachte Arbeit im grossen Gegensatz zu den dekorativ wirkenden apulischen Prachtamphoren.

Alles Technische, einschliesslich des Brandes, ist tadellos, nur die Lasur ist schlecht; in allen Vertiefungen sitzt die rote Farbe, während sie auf den Bildflächen so verschwunden ist, dass die natürliche Farbe des Tones zur Geltung gelangt.

(K. R.)

## TAFEL 100

## ZWEI ATTISCHE KRATERE MIT WEISSER MALEREI

## MÜNCHEN

Die zwei Kratere dieser Tafel [1]) bieten etwas ganz Neues. Sie sind die beiden einzigen mir bis jetzt bekannten Vertreter einer neuen Gruppe der spätattischen Keramik.

Sie gehören nach Stil und Form in die von mir, um einen bequemen Namen zu haben, nach einem Hauptfundorte die Kertscher Vasengattung genannten Klasse (vgl. oben S. 40 und die Taf. 40, 68, 69, 70, 79, 87). Wir haben bei diesen schon die Vorliebe bemerkt, wenigstens einige Figuren durch aufgesetzte weisse Farbe und durch Vergoldung auszuzeichnen. Hier hat nun diese Technik vollständig gesiegt. Die ganze Malerei, die sich freilich auf nur je eine Hauptfigur jederseits beschränkt, ist in aufgesetztem Weiss ausgeführt. Die Innenzeichnung ist in dünnen Firnislinien aufgesetzt; grosse Teile des Bildes aber sind in feinem Ton aufgehöht und vergoldet. Der Gesamteindruck von Weiss und Gold auf dem schwarzen Firnisgrund muss ein sehr vornehmer und glänzender gewesen sein, als die Vasen noch unverletzt waren. Die Technik ist leider wenig haltbar, so dass beide Vasen recht gelitten haben.

Vasen, die auf den Tongrund ganz verzichten und die Malerei in Farben (zumeist weiss und rötlich) aufsetzen, treten in der attischen Keramik fast in jeder Periode auf. Im Prinzip bieten unsere Kratere also nichts Neues; allein innerhalb ihrer Klasse, d. h. innerhalb der grossen Gefässe der spätattischen Keramik sind sie eine neue Erscheinung. Offenbar ist die Technik indes wenig gepflegt worden, da sie so selten ist. Viel häufiger hat man sich begnügt, die schwarze Vase nur mit einem vergoldeten feinen Ornament zu zieren und die glatte Gefässwand durch Riefeln zu beleben. [2]) Dagegen entwickelte sich in Grossgriechenland, in Apulien um diese Zeit eine blühende Industrie, die schwarze Vasen mit aufgesetzter weisser, gelber und dunkelroter Malerei herstellte. [3]) In dieser apulischen Gattung ist manches Gute geleistet worden; allein diese Dinge sind grob, sie haben eine bäuerlich gesunde Frische gegenüber der attischen Verfeinerung.

Die Form der beiden Kratere — sie ist bei beiden ganz gleich — zeigt all jene Eigenschaften der spätattischen Vasenformen, die ich schon früher bei den Exemplaren der »Kertscher« Vasenklasse hervorgehoben habe (vgl. besonders oben S. 46). Das Streben nach schlanker Eleganz hat auch hier den festen Aufbau der tektonischen Form zerstört. Aus dem Krater, dessen kraftvolle alte Gestalt wir zuletzt auf Taf. 92/93 kennen gelernt haben, ist ein dekadentes, schwächliches Gebilde geworden. Es ist überaus lehrreich, die Form des Kraters des Euphronios (Taf. 92/93) mit der unserer Tafel zu vergleichen: die ganze Geschichte Athens steckt in diesem Kontrast.

---

[1]) Beide aus Athen. Neue Erwerbung der Münchner Sammlung. No. 1 der Tafel ist hoch 0,385, No. 2 ist hoch 0,48.

[2]) Vgl. meinen Berliner Vasenkatalog, S. 792, No. 2851 ff.

[3]) Vgl. ebenda S. 948 ff., No. 3442 ff.

Abb. 76. Kanne der Sammlung Jatta in Ruvo

Unsere Kratere sind, nach allem was ich früher darüber auseinandergesetzt habe, kaum vor die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts zu datieren.

Der grössere und reicher gezierte Krater ist No. 2 auf der Tafel. Die Hauptseite stellt *Nike* auf einem galoppierenden *Viergespann* dar; sie lenkt das Gespann nach links um die Zielsäule herum; der Wagen erscheint in Verkürzung schräg; er soll aus der Tiefe des Grundes zu kommen scheinen. Die Säule hat ionisches Kapitell und trägt einen als Siegespreis geweihten, vergoldeten Dreifuss. Der Typus der Pferde ist von dem des Parthenonstiles und der Gigantenvase (Taf. 95/96) weit entfernt und gleicht vielmehr dem der apulischen Vasen (Taf. 89). Zu vergleichen ist mit unserem Bilde auch die Gravierung auf einem korinthischen Spiegel ('Εφημ. ἀρχ. 1884, Taf. 6, 2), die nur leider recht beschädigt ist. Auf den nahen stilistischen Zusammenhang der korinthischen Spiegelzeichnungen mit den Vasen der spätattischen »Kertscher« Klasse habe ich oben, S. 42, aufmerksam gemacht.

Die andere Seite dieses Kraters stellt eine *Statue des Eros* dar. Der als Knabe gebildete Gott steht auf einer dreistufigen Basis und lehnt den rechten Unterarm auf einen Pfeiler, über den sein Gewand gebreitet ist, dessen anderes Ende zwischen seinen Beinen eingeklemmt erscheint. Um seine Brust ist ein (zumeist zerstörter) vergoldeter Epheukranz gelegt; der eine der beiden vergoldeten Flügel ist gehoben. Seine Rechte hält einen vergoldeten Lorbeerzweig, die Linke ist in die Hüfte gestützt. Er blickt nach links empor zu der grossen Frauengestalt, die einen Kasten mit beiden Händen erhoben hält, auf dem ein goldener Lorbeerkranz liegt; einen gleichen trägt sie auf dem Kopfe. Das Gesicht, das leider zerstört ist, war in Vorderansicht dargestellt. In ihrer Gebärde und Haltung liegt etwas von weicher, schwärmerischer Hingebung. Der Kasten mit dem Kranze ist ohne Zweifel eine Weihegabe für Eros.

Die Statue des Eros steht unter dem Einflusse einer grossen, wahrscheinlich auf Praxiteles zurückgehenden Schöpfung der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts. Es ist das Original der Statue des »Génie Borghese« im Louvre, dessen Nachwirkung unser Vasenbild bekundet. Jene herrliche statuarische Schöpfung geht wahrscheinlich auf Praxiteles' Eros von Parion zurück.[1]) Auf dem Vasenbilde sind die Seiten vertauscht; allein das Wesentliche stimmt überein. Insbesondere ist die charakteristische Art, wie der Arm auf den Pfeiler gestützt ist, genau die gleiche in der Statue wie auf dem Vasenbild.

Als Textbeilage geben wir hier in Abb. 76 eine hübsche kleine Kanne der Sammlung Jatta in Ruvo, die in der gleichen Technik ausgeführt ist, wie unsere Krater. Eros erscheint auch hier wie in statuarischer Auffassung. Er legt Weihrauchkörner auf ein Thymiaterion, dessen reich profilierte Form sehr genau nachgebildet ist. Die Linke hält einen Reif, das Spielzeug des Knaben. Um den Hals der Kanne ist ein Epheuzweig gewunden. Das feine Gefäss scheint attischer, nicht apulischer Fabrik zu sein.

Der zweite Krater (No. 1 auf Taf. 100) stellt einerseits *Aphrodite* dar, und zwar in Nachbildung einer Statue. Die Göttin lehnt sich mit dem Ellenbogen des gehobenen rechten Armes auf eine säulenförmige Stütze, die oben ionisches Kapitell, am Schafte aber grosse vergoldete Akanthusblätter zeigt. Im linken Arme ruht das goldene Scepter. Auf den Fingern der mit einem Ringe geschmückten Rechten

[1]) Vgl. meine Nachweise in *Roschers* Lexikon I, 1358, und Meisterwerke d. griech. Pl., S. 569 f.

sitzt ein Vogel und ein zweiter ähnlicher steht unten am Boden. Dieser letztere scheint eine Gans sein zu sollen. Die aphrodistische Beziehung der Gans ist bekannt. Aphrodite wird ja selbst auf der Gans reitend dargestellt.[1]) Die Gans steht ebenso wie hier zu Füssen der Statue des Pothos von Skopas, die ich in Kopien nachgewiesen habe.[2]) Der auf den zarten Fingern der Göttin sitzende Vogel kann aber, obwohl er etwas gross erscheint, doch gewiss nur eine Taube vorstellen sollen. Ein Eros schwebt an der Göttin empor. Sie trägt keinen Chiton, nur den Mantel, der in einer der praxitelischen Kunst geläufigen Weise schräg über die Brust geworfen ist. Die entblösst erscheinende rechte Brust zeigt die der Kertscher Vasenklasse charakteristische und ihr mit den gravierten korinthischen Spiegeln gemeinsame Bildung. Der Kopf der Göttin zeigt eine ähnliche weiche Neigung wie die Frau des vorigen Kraters (vgl. auch Taf. 87, 2, links).

Das ist der Einfluss der praxitelischen Kunst mit ihren süss geneigten Köpfen. Die Vasenmaler übertreiben das Motiv, um es deutlich zu machen.

Besonderes Interesse beansprucht hier noch die Art, wie sich die Göttin auf stützt mit erhobenem Arme auf eine hohe Säule. Über dieses Motiv habe ich in meiner Abhandlung über die Venus von Milo eingehend gehandelt (Meisterwerke d. gr. Pl., S. 621 ff.) und nachgewiesen, dass es im vierten Jahrhundert und in der hellenistischen Zeit, besonders bei Aphrodite häufig vorkommt.[3]) Auch die Tyche der Insel Melos war in demselben Motive dargestellt; ihr folgte der Künstler der berühmten »Venus von Milo«.

Der Schmuck der Säule mit Akanthosblättern ist auch sehr bemerkenswert. Die Ausgrabungen von Delphi haben bekanntlich eine noch wirklich erhaltene Marmorsäule dieser Art zu Tage gefördert, eine schöne Arbeit des vierten Jahrhunderts. Dort krönen drei Tänzerinnen die Säule, die einen Dreifuss trug. In gleicher Verwendung als Träger eines Dreifusses erscheint die Akanthossäule auf der Vase des Xenophantos in Petersburg, die ebenfalls ins vierte Jahrhundert gehört.[4])

Zwei solche Akanthossäulen sind zu den Seiten der Athena auf einer fragmentierten panathenäischen Amphora gebildet, die ich mir im Museum zu Eleusis notiert habe. Durch die Archonteninschrift ist diese Vase datiert; neben Athena steht: . αριχλε . . . ςηρ . . was nur zu Χ]αριχλε[ιδη]ς ἦ[ρχεν ergänzt werden kann. Charikleides war Archon 363/62 v. Chr. Die beiden Säulen trugen ohne Zweifel je eine Statue; ihr oberer Teil ist leider verloren.

Auch auf einer zweiten fragmentierten panathenäischen Amphora des vierten Jahrhunderts im Museum zu Eleusis steht neben Athena eine Akanthossäule; hier st die Figur erhalten, die sie trägt; es ist eine im Tanzschritt herabschwebende

[1]) Vgl. meine Nachweise im Texte zu Tafel 577 der *Arndt-Bruckmannschen* Denkmäler griech. u. röm. Skulpturen.

[2]) Sitzungsber. bayr. Akad. 1901, S. 783 ff. Antike Gemmen II, S. 208, 314.

[3]) Vgl. dazu auch Antike Gemmen, Bd. III, S. 167.

[4]) Der *Xenophantos*-Aryballos (abg. mit Ornament in Antiqu. du Bosph., pl. 45, 46, ohne Ornament im Compte rendu 1866, Taf. 4) wird vor allem dadurch datiert, dass sein Palmettenornament dem der Pelıken der »Kertscher« Vasengattung gleicht (vgl. Abb. 23, S. 52); die Palmetten steigen aus einem Akanthosdreiblatt empor und zeigen zum Teil schon jene eingebogene Blattform, von der obe S. 36, 47 und 51 die Rede war. Durch andere von der älteren Typik übernommene Elemente der Ornamentik hat sich *F. Hauser* verleiten lassen, in den österr. Jahresheften, Bd. VIII, 1905, S. 22, die Vase falsch zu datieren.

Nike.[1]) Wir lernen aus diesen Beispielen, dass der reiche gefällige Typus der mit Akanthosblattringen geschmückten Säule ein in der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts beliebter war. Aus späterer Zeit wüsste ich keine Beispiele zu nennen.

Die andere Seite des Kraters stellt *Athena* dar, die Linke auf die Lanze gestützt, den grossen goldenen Schild neben sich, ein Akrostolion in der Rechten. Der Helm ist, wie es in der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts die Regel ist, von der korinthischen Form. Man vergleiche die Athena unserer Taf. 69.

Welcher Unterschied gegen ein Athenabild der phidiasischen Epoche! Wie ist so alle Kraft geschwunden selbst aus dieser Göttin, der Schirmerin und Herrin Athens!

[1]) Es wäre sehr wünschenswert, dass die interessanten panathenäischen Amphorenfragmente aus Eleusis publiziert würden.

## DIE TECHNIK

Die Art der Vorzeichnung ist die nämliche wie auf den rotfigurigen Vasen. Ziemlich entschieden, aber ohne dass der Tongrund zum Vorschein kam, sind die Linien der Firnisfläche eingeritzt. Die bekannten Fähnchen in Menge.

Alles was auf der Tafel etwas dunkler erscheint, oder Schraffur erhielt, wurde mit Schlemmton aufgetragen und erhielt mit Borste und derselben Masse eine Konturierung.

Nach dem Auftrag der weissen Farbe erfolgte der des Schmuckes usw. in Ton und schliesslich die Innenzeichnung und die Vergoldung der Tonflächen.

Bei jeder Vase befinden sich unter den Bildern und viermal am Fusse Abdrehungen.

Bei dem grösseren Exemplar (No. 2 auf der Tafel) hat die weisse Farbe sehr notgelitten, doch sind ihre Spuren noch deutlich erkennbar. Die Innenzeichnung erscheint hier in matten, braunen Firnisstrichen. Der Brand ist ausgezeichnet. Beistehende Abbildung zeigt die Verzierung des Randes, bei welcher das Übersetzen der Borste über die Rille und die Berührung derselben mit dem oberen Rändchen von Interesse ist (Abb. 77).

Bei der kleineren Vase (No. 1 auf der Tafel) erscheinen die aufgesetzten Tonlinien breit und massig gegenüber den fein und scharf gebildeten jener grösseren Vase. Die Vorderseite ist gleichmässig gebrannt, das Weiss in fester Verbindung, der Firnis unter demselben lederbraun. Das Rückbild verbrannt, hier das Weiss leicht zu lösen; der Firnis um die Figur hochrot; unter dem Weiss schöne schwarze, glänzende Farbe.

Die Innenzeichnung der einen Figur mit den gewöhnlichen, goldglänzenden Firnislinien. Das Weiss der andern Figur ist ungleichmässig dick aufgetragen, die Tönung der beiden Kleidungsstücke tritt nur als Modulation in die Erscheinung. Die Linie auf der Schulter herausgebrochen. Auf dem Schild noch Goldspuren.

(K. R.)

Abb. 77. Randverzierung des Kraters Taf. 100, 2.

Die Subskribenten und die Benützer der »Griechischen Vasenmalerei« wissen schon, welch ein Unglück die archäologische Wissenschaft durch den Hingang ihres bedeutendsten Vertreters, durch den vorzeitigen Tod von Adolf Furtwängler betroffen hat.

Zu dem Vielen, was diesem nie erschlaffenden Arbeiter aus der Hand gerissen wurde, zählt auch dieses Werk. Es galt, einen Ersatz zu finden, um das Begonnene zu Ende zu führen. Dass kein voller Ersatz gegeben werden konnte, darüber musste sich jeder klar sein, welcher die heutigen Archäologen mit unbefangenem Auge prüft.

Eben weil dieser Abstand von Furtwängler bei allen etwa in Frage kommenden Fortsetzern sich fühlbar gemacht hätte, glaubte ich, als mir die Verlagsanstalt die Weiterführung anbot, mit ja antworten zu müssen. Und das konnte ich mit umso ruhigerem Gewissen tun, als zwischen Furtwängler und mir bereits fest verabredet war, dass ich den Text zu mehreren der folgenden Tafeln schreiben soll.

Da diese Lösung den vollen Beifall des Herrn Mitarbeiters Professor Karl Reichhold fand, so lässt sich hoffen, dass die Wahl des Nachfolgers dem Werke nicht mehr Schaden bringen wird, als unter den leider nun einmal gegebenen traurigen Umständen unvermeidlich war.

Die Auswahl der Vasen auf den Tafeln der 5. und 6. Lieferung der II. Serie rührt noch von Furtwängler selbst her, für den Text dagegen fand sich keinerlei Vorarbeit vor. Für diesen fällt darum die Verantwortung mir allein zur Last, eine Verantwortung, die noch dadurch erschwert wurde, dass ich die publizierten Stücke vor dem Abfassen des Textes nicht von neuem im Original untersuchen konnte, dass ich sogar einige derselben überhaupt nie zu Gesicht bekam. Allein über die technischen Eigentümlichkeiten der Vasen gibt ja Reichholds scharfes Auge Aufschluss.

Rom
März 1908

FRIEDRICH HAUSER

## TAFEL 101
## CHALKIDISCHER KRATER IN WÜRZBURG
## HEKTORS ABSCHIED

Es ist nicht die erste Vase aus chalkidischer Werkstatt, welche unsere Sammlung veröffentlicht; wir kennen schon eine Hydria dieser Gattung und zu Taf. 31 wurde das Nötigste mitgeteilt, um den Leser über die Herkunft und die Eigentümlichkeiten dieser Gruppe von Gefässen aufzuklären. Wir brauchen darum bei unserem Krater,[1]) der nach seinen epigraphischen Merkmalen längst als derselben Klasse angehörig erkannt ist, nur die Vasenform, Darstellung und Dekoration eingehender zu betrachten.

Wer sich all die feinen, so menschlich empfundenen und rührenden Züge ins Gedächtnis ruft, mit welchen Homer im sechsten Gesang der Ilias die Begegnung von Hektor mit Andromache schildert, wie die Frau mit Thränen im Auge dem lieben Mann die Hand drückt; wie Hektor, in seiner ehernen Rüstung und auf dem Haupt den Helm mit wallendem Busch, das Kind, ohne es zu ahnen, ängstigt, so dass sich der Kleine am Busen der Amme verbirgt; wie Hektor dann lächelnd auf Kind und Mutter blickt, den Helm auf den Boden stellt, darauf sein Kind küsst und in den Armen wiegt: wer sich all diese Züge ausmalt und blickt auf das Bild unserer Vase, der wird kaum glauben wollen, dass die malerische Schilderung um Jahrhunderte jünger ist als die epische. Das Vasenbild kann nicht früher entstanden sein als rund um 550. Aber für all das Eigenartige der geschilderten Menschen, für das im gegebenen Moment Eigentümliche, was das Auge des Dichters beobachtete, bleibt der Sinn des Malers stumpf und seine Inferiorität wird dadurch nur noch auffallender, dass ihm zweifellos die Verse Homers im Ohre klangen.

Was wir vor uns sehen, ist weiter nichts als ein Herr Ritter, der von seiner Frauen Urlaub nimmt; nichts als das Zeremonielle eines Abschiedes blieb übrig; zu einem Vorgang, wie ihn der Maler an den hohen Herren seiner Vaterstadt jahraus jahrein beobachten konnte, wurde die ergreifende Szene Homers verflacht. Wovon der Maler ausgeht, das sind nicht die homerischen Gestalten, welche er in einer dem Epos entsprechenden Situation darstellen wollte, sondern für ihn ist im voraus gegeben eine Szene des Abschiedes, die er dann durch Beischreiben mythischer

---

[1]) Aus Vulci. Gerhards Angabe, dass sich das Gefäss in der Sammlung Campana befinde, ist falsch; denn 1847 nennt sie Panofka als »neueste Ausbeute des Herrn Feoli«; aus diesem Grund ist sie in dem schon 1837 gedruckten Katalog von Campanari nicht aufgezählt. Jetzt in Würzburg (*Urlichs* Antikensammlung Würzburg. III. S. 70, n. 315). Höhe 0.36; Durchmesser der Mündung 0.284. Abgebildet: *Gerhard*, Auserlesene Vasenbilder, 322; danach: *Baumeister*, Denkmäler I, S. 725; *Reinach*, Répertoire II, 160. — Besprochen: Archäologische Zeitung 1847, Beilage n. 2, S. 24*, n. 22 *(Panofka)*. *Overbeck*, Heroengalerie, 403. *Brunn*, Probleme, 32, der zuerst die Vase unter die chalkidischen einreihte. *Brunn*, Kleine Schriften, III, 86. *Luckenbach*, Vasenbilder des epischen Kyklos, 543. *Robert*, Bild und Lied, 23; 251. *Klein*, Euphronios[2], 65, n. 5. *Studniczka* im Jahrbuch 1886, S. 89; 1890, S. 144. *Kretschmer*, Vaseninschriften, 66 n. 8. *Dumont-Pottier*, Céramiques de la Grèce propre, I. 276. *Benndorf-Niemann*, Gjölbaschi, 211.

Namen etwas interessanter zu machen sucht. Darum zieht Hektor auch nicht, wie es homerische Sitte erfordern würde, auf dem Streitwagen aus, sondern entsprechend dem Gebrauch zur Zeit des Malers hält ein berittener Knappe ein lediges Ross für den Herrn bereit, auf dem sich der Hoplit bis zum Kampfplatz verfügen wird.[1]) Aber dass dem Maler trotzdem das Epos sehr wohl bekannt war, das beweist er uns dadurch, dass er den Namen von Hektors Wagenlenker, *Kebriones* (χεβριονες, linksläufig wie alle übrigen Inschriften), auf den Reitknecht in seinem Bild überträgt. Dass der Abschied *Hektors* (εχτορ) von *Andromache* (ανδρομαχε) gleichzeitig erfolgt mit einer Verabschiedung des *Paris* (παρις) von *Helena* (ἑλενε) ist wiederum nicht durch das Epos vorgebildet, sondern wird nur dadurch bedingt, dass im sechsten Jahrhundert der Hoplit von einem Bogenschützen begleitet ins Feld zog.

Da nach unserer Auffassung eigentlich schon die beigeschriebenen Namen des Guten zuviel sind, müssen wir ablehnen, irgend eine weitere Gestalt im Bilde zu benennen. Aber es verlohnt sich, auch einen dem unseren gerade entgegengesetzten Standpunkt der Exegese kennen zu lernen.

Benndorf glaubt die beiden Reiter auf der Rückseite und den nackten Mann im sogenannten Knielauf, als Troilos und Achilleus deuten zu dürfen, wobei nur Troilos durch ein Missverständnis verdoppelt sei. Das grösste Missverständnis läge aber jedenfalls darin, dass ja dann hier Troilos den Achilleus verfolgen würde, anstatt umgekehrt, und dass Achilleus sich ohne jede Waffe unter die Troer gewagt hätte. Es bewährt sich auch hier Gerhards Grundsatz: *artis monumentum qui unum vidit, nullum vidit.* Wer die Gesamtheit der chalkidischen Gefässe überblickt, der weiss, dass die Friese mit wettrennenden Knaben eines der geläufigsten Repertoirestücke dieser Maler sind; gleich die Amphora auf der folgenden Tafel, sowie eine andere in der Abb. 78c bietet ein Beispiel. Diese so oft wiederholten Streifen mit Pferderennen deuten auf nichts weiteres als auf die Vorliebe der Besteller dieser Gefässe für den Pferdesport. An unserem Krater, der nicht, wie die Amphoren, mit zwei Friesen versehen ist, mussten die Wettrenner in dem Hauptbild untergebracht werden. So wenig es aber jemand in den Sinn kommen wird, den wettrennenden Knaben in den Schulterfriesen Namen zu geben, so wenig dürfen in unserem Falle solche verteilt werden. Eine ganz ähnliche Figur wie den angeblichen Achilleus, auch sie unter dem Henkel angebracht, hat ein gleichzeitiger korinthischer Maler (Annali 1862, Taf. B) Dolon genannt. Da unserem Meister kein Namen für sie einfiel, sollen wir auch keinen suchen, sondern die Gestalt als das hinnehmen, was sie thatsächlich ist, eine bedeutungslose Füllfigur, wie ebenso der schreitende Mann unter dem anderen Henkel. Bei handwerksmässigen Produkten wie diesem Krater haben wir eher die Gefahr zu fürchten, dass wir dem Maler Gedanken unterschieben, die nie durch seinen Kopf gingen, als dass wir vor der Verantwortung zurückschrecken müssten, die Intentionen des Bildes nicht voll zu erraten. Darum nehme ich auch Anstand, in dem Umwenden des Kopfes der Helena eine Andeutung des Kokettierens zu erblicken.

Einige Einzelheiten verdienen noch Beachtung. Des Paris Schuhe sind oben mit Flügeln verziert. Da auf einer anderen chalkidischen Vase (*Ridder*, Cabinet

[1]) Diese Art der Lokomotion des Hopliten hat *Helbig* in seiner ergebnisreichen Studie: Les ἱππεῖς Athéniens (in Mémoires de l'Académie des Inscriptions XXXVII) behandelt und gegen unbegründete Einwände in den Österreichischen Jahresheften, VIII, 1905, S. 185, verteidigt.

des Médailles, n. 203) ein anderer Bogenschütze, hier Toxeus genannt, die gleichen Schuhe trägt, so kann es sich nicht etwa um ein übermenschliches Attribut, wie bei Hermes, sondern nur um eine Tracht des wirklichen Lebens handeln, aus welcher dann auch mit der Zeit die Fussbeflügelung des Götterboten sich entwickelte. Was der über den Köcher des Paris hinausragende Zipfel bedeutet, lässt sich nur mit Hilfe anderer chalkidischer Gefässe bestimmen; es ist ein im Profil gesehener Schild, welcher in Darstellungen dieser Gefässgattung wiederholt von Bogenschützen über den Rücken gehängt getragen wird. An Stelle der raumfüllenden Rosetten, wie wir sie auf der folgenden Tafel finden, treten hier durchweg Vögel. Der Raubvogel, den Hektor als Schildzeichen trägt, kehrt genau so — auch wenn die ungenauen Abbildungen es anders angeben — auf mehreren chalkidischen Vasen wieder. Da alte Münzen[1]) der Stadt den gleichen Vogel und zwar offenbar als redendes Wappen, die χαλκίς, darstellen, so darf die Vorliebe für dieses Schildzeichen wohl als Bestätigung des Ursprungsortes dieser Gefässgruppe angesehen werden.

Furtwängler hat bereits im Text II, 142, die Entwicklung der Form des Kraters von der Françoisvase bis auf die unteritalischen Prachtgefässe verfolgt. Trotzdem unsere Vase jünger ist als die Françoisvase, so vergegenwärtigt sie doch ein früheres Stadium in der Entwicklung dieser Gefässform (Abb. 78a, Beilage), wenigstens in einem so wichtigen Teil wie der Henkelbildung. Wir lernen aus ihr das Entstehen des Volutenansatzes über dem Gefässrande verstehen. Bei der korinthischen Kraterform, von der man Beispiele in verschiedenen Ansichten in *Pottiers* Album I, Taf. 45, findet, führen die seitlichen Bogenhenkel empor bis zu einem ihren Scheitel deckenden rechteckigen Plättchen, das von dem horizontalen Kraterrand über sie vorspringt. Diese Henkelform bedingt aber notwendig einen sehr kurzen Hals, welcher der ganzen Gestalt ein allzu gedrungenes Profil verleiht. Wollte man diesem Nachteil abhelfen, und verlängerte man den Hals, so vermochten die Seitenhenkel, wenn sie kräftig genug bleiben sollten, jene Plättchen nicht mehr zu erreichen. Darum dehnt man das Plättchen zu einem Streifen und biegt diesen bis zum Scheitel der Seitenhenkel herab. Diese Biegung wird derart ausgeführt, dass der Träger des Gefässes mit seinen Daumen in ihre Höhlung hineingreifen kann. Der Festigkeit halber bedurften die Vertikalstreifen an ihrem Ansatz am Kraterrand einer konsolartigen Stütze und in dieser Verdickung liegt *in nuce* die Volute. Dies zeigt am deutlichsten ein Exemplar im Louvre, *Pottier*, Album II, Taf. 52, E 690, an dem auf die Seitenfläche der Konsole geradezu eine Volute eingezeichnet wurde. Weiterhin arbeitet man dann die Volute plastisch aus und lässt sie über den horizontalen Kraterrand sich emporschwingen. Damit liegt die Entstehung des Volutenhenkels klar vor unseren Augen.

Ein junges Element an unserem Krater ist die Gestalt des Fusses in Plattenform anstatt, wie regelmässig an älteren Stücken, in Form eines Echinos. Korinthische Fabriken verwenden am Krater solche Henkel nur ganz ausnahmsweise, halten dabei aber an der älteren Gestalt des Fusses fest (*Pottier*, Album I 44, E 621; Brit. Mus., Vases II, B 37).

Unser Krater erweist sich auch dadurch als ein exzeptionelles Stück, dass er mit einem Deckel (Durchmesser: 0.279, abg. Fig. 78b, Beilage) versehen ist. Und wie appetitlich schaut derselbe aus in der Präzision seiner Formen und seiner Bemalung!

[1]) Brit. Mus. Coins, Central Greece, Taf. 20, 7.

Dem altväterischen Tierfries wird durch Übereinanderschieben von zwei Ebern seine allzu grosse Starrheit genommen. Aber geradezu Staunen erregt die Sicherheit der Hand in der Ausführung der die einzelnen Knospen verbindenden Bögen.

Stellen wir diesen Würzburger Krater neben die Françoisvase, so wirkt die letztere mit ihren sechs Figurenstreifen fast unangenehm überladen. Es muss zweifellos als eine Läuterung des Geschmackes anerkannt werden, wenn unser Maler dem Auge mehr Ruhe gönnt. Der Meister verrät zwar für die Zeichnung der menschlichen Gestalt recht wenig Talent, aber glänzend bewährt er sich in der sauberen Behandlung des Ornaments und der scharfen Gliederung des Gefässkörpers. Wie die folgende Tafel uns lehrt, scheint er die Grenzen seiner Begabung erkannt und den Schluss gezogen zu haben, die Dekoration seiner Gefässe lieber auf das reine Ornament zu beschranken, womit er dann auch schlechthin tadellose Leistungen erzielt.

F. H.

---

## TAFEL 102
## AMPHORA UND KRATER
## CHALKIDISCH
## IN WÜRZBURG

1. Die Amphora[1]) giebt sich durch die völlige Übereinstimmung ihrer Form, ihrer Grösse und ihrer Ornamente mit der durch Inschriften als chalkidisch charakterisierten Geryones-Amphora im Cabinet des Médailles zu Paris (*Ridder*, n. 202; abgebildet auf unserer Beilage, Fig. 79c) als Produkt derselben Fabrik, ja man möchte sagen derselben Hand zu erkennen. Da selbst der Schulterfries mit den *celetizontes pueri* übereinstimmt, so beschränkt sich der Unterschied auf den Hauptfries, der hier allerdings prinzipiell verschieden, mit heraldischer Symmetrie behandelt wird. Die Hähne, welche damals in Griechenland noch ein seltener Vogel waren, gehören zu den Lieblingstieren der chalkidischen Maler; wir finden sie auf dem Hauptstücke der Gattung, der Amphora in der Sammlung Hope (Mon. Ined., I, 51) und zwar hier ebenfalls auf beiden Seiten eines Ornamentgewindes wie auf unserer Amphora; auch auf einem Fragment in Florenz (*Milani*, Monumenti di Firenze, Taf. 1) und einer Hydria in Cambridge (*Gardner*, Fitzwilliam-Vases, n. 45). Der berittene Hoplit mit seinem Knappen neben sich erscheint auf einer anderen, durch Inschriften als chalkidisch gesicherten Amphora im Cabinet des Médailles (*Ridder*, n. 203; *Gerhard*, Auserlesene Vasenbilder, 191). Wenn die sonst auf unserer Vase so streng eingehaltene Symmetrie dadurch einigermassen unterbrochen wird, dass in den einander zugewendeten Paaren beide Male der Hoplit links reitet, eine Regel, die auch auf der zuletzt zum Vergleich herangezogenen Amphora eingehalten wird, so liegt hier offenbar eine militärische Vorschrift zu Grunde. Der Knappe war besser durch den Schild des Hopliten gedeckt, wenn er rechts von seinem Herrn ritt. Ein Rankengewinde ähnlicher Art, aber nicht so üppig und nicht so locker gezeichnet, fanden wir auch auf der Françoisvase (Taf. 3). Es scheint fast, als seien mit den Knospen, welche unter dem Kelch eine knopfartige Verdickung aufweisen, Rosenknospen gemeint.

2. Der Krater[2]) unterscheidet sich von demjenigen auf der vorhergehenden Tafel, abgesehen vom Gegenstand der Darstellung im Hauptfries, lediglich durch eine um einen Zentimeter grössere Höhe. Die Hähne mit dem Ornament zwischen ihnen entsprechen denen der Amphora so genau, dass man fast sagen möchte, sie seien nicht bloss von derselben Hand, sondern auch am selben Tage aufgemalt. Selbst das Gewinde der beiden miteinander kämpfenden Schlangen fanden wir,

[1]) Aus Vulci. Würzburg, *Urlichs*, Verzeichnis III, n. 146. Höhe 0.41; Durchmesser des Mündungsrandes 0.18, des Fussringes 0.152. — Abgebildet: Monumenti Inediti, I, 26, n. 11. *Campanari*, Vasi Feoli, n. 156.

[2]) Aus Vulci. Würzburg, *Urlichs*, Verzeichnis III, n. 147. Höhe 0.37; Durchmesser der Mündung 0.314; des Fussringes 0.163. — Abgebildet: Monumenti Inediti, I, 27, n. 27. *Campanari*, Vasi Feoli, n. 158.

sogar mit derselben Musterung, an den Schlangenbeinen des Typhon[1]) auf der Hydria I, Taf. 32. Der Schlangenknoten sieht demjenigen, welcher in jüngerer Zeit auf den Heroldstab des Hermes gesetzt wird, sehr ähnlich. Hähne und Schlangen schliessen sich so elegant zusammen, dass man geradezu überrascht ist, auf der andern Seite mit so wenig Geschick gezeichnete menschliche Gestalten zu sehen. Hier wirkt das Palmetten- und Blütengeranke noch besser als auf der Amphora, weil es durch weitergehende Variation in der Grösse der Blattfächer übersichtlicher geworden ist. Die Reiter zu beiden Seiten unterscheiden sich in einem Zug, der mit Absicht gewählt sein muss; derjenige links trägt die Lanze, der rechts nur eine Reitgerte, also wohl links ein junger Herr, der die Hoplitenrüstung noch nicht trägt, und rechts sein Reitknecht. Hinter dem Herrn ein anderer Lanzenträger.

So bescheiden das Interesse bleibt, das diese beiden Vasen dem Inhalt ihrer Darstellung nach bieten, so ungemein reizvoll wirkt die Dekoration als Ganzes. Diese mit wappenartiger Symmetrie aufgebauten Ornamente sagen der tektonischen Form der Vase unendlich viel besser zu als ein Figurenfries, welcher stets das Ganze des Gefässes zerreisst. Es zeugt von dem guten Geschmack der Werkstatt in Chalkis, dass sie, ebenso wie ionische Fabriken, symmetrische Kompositionen prinzipiell bevorzugt.[2]) Aber als einen wahren Segen haben wir es anzuerkennen, dass bei den alten Vasenmalern die Lust am Fabulieren stärker war als diese Erkenntnis; die Einsicht, so richtig sie ist, wäre uns teuer zu stehen gekommen.

F. H.

---

[1]) Furtwängler hat seine I, 163, ausgesprochenen Zweifel an dieser Benennung wieder zurückgenommen, Sitzungsberichte der Bayer. Akademie 1905, 440.

[2]) Einige Beispiele chalkidischer Amphoren mit symmetrischer Dekoration: *Masner*, Vasen im Öst. Museum, n. 219. Vente Sambon 1903, Taf. 1, n. 5, 1 und 2. Vente Sambon 1901, Taf. 2, n. 13. *Pottier*, Album II, Taf. 57, und ein besonders hübsches Stück in der Sammlung Chigi: zwei von vorne gesehene Sirenen, die mit den Schwänzen zu wedeln scheinen, zwischen zwei Löwinnen, *Milani*, Studi e Materiali, I, S. 311. Weiteres wird die von Loeschcke vorbereitete Publikation der chalkidischen Vasen bringen. Nach Mitteilung von *Studniczka* im Jahrbuch 1886, S. 89, hatte Loeschcke schon damals »das Material für eine dem Institute zugesagte umfassende Publikation der chalkidischen Gefässe in Händen« und seit 1893 wird auch die Herausgabe vom Reichsinstitut unterstützt. Anfang 1908 ist jedoch noch nichts davon erschienen. — Ähnliche Schlangenknäuel auf einer ionischen Amphora, Athenische Mitteilungen, XXV, S. 98; auf einem korinthischen Teller, das. XXVIII, Taf. 4.

## Die Technik

Bei den chalkidischen Vasen macht sich ein merkwürdiger Gegensatz geltend. Das Handwerkliche, die Töpferei, der Firnis, die Lasur ausgezeichnet, die Kunst, von der ornamentalen Stilistik abgesehen, höchst oberflächlich. Vorzeichnung ist äusserst wenig vorhanden, sämtliche Figuren hat der Maler schon so häufig gezeichnet, dass sie ihm alle vollkommen geläufig waren. Sorglos trägt er alle Gestalten in vollem Umriss mit dem Pinsel auf. Um die nötige Schwärze zu erreichen, überstreicht er dann die Silhouette zum zweiten Male ohne besondere Beachtung des zuerst erzielten Umrisses. Dadurch erscheinen viele Teile der schwarzen Figuren in hellbraunem Tone. Es folgt nun die Ritzung, die ebenso leichthin wie die Pinselarbeit betätigt wird. Man betrachte die Umrisse des Schildes, die sonst stets mit dem Zirkel höchst sorgfältig bewerkstelligt werden. Auch die Gesichtsprofile und die Füsse lassen die Flüchtigkeit der Arbeit klar erkennen. Die rote Deckfarbe ist vollkommen erhalten, das Weiss etwas abgerieben. Bei dem weissen Gesicht links (Taf. 101) sind die Augenränder so tief eingegraben, dass der Ton zum Vorschein kommt, bei dem rechts so, dass der schwarze Tongrund durchscheint. Die Pupillen sind mit dem Pinsel aufgetragen.

Eine hohe Stilempfindung liegt in der Zeichnung der ornamental behandelten Gefässe (Taf. 102). Die Ausführung unterscheidet sich von der eben geschilderten keineswegs.

Das, was uns unsere Vasen besonders interessant macht, liegt in dem wahrscheinlich ersten Vorkommen der Reliefllinien. Diese treten in dem Stabornament der Schulter auf und zwar bloss in diesem, alle anderen dünnen Bogenlinien und sonstige Striche sind durchgehends nur mit Pinsel hergestellt. Dass hier der Ursprung jener Linien liegt, zeigt die noch ganz und gar ungeschickte Art ihrer Darstellung gegenüber jener in allen übrigen schwarzfigurigen Bildern.

Die Farben der Tafel 101 entsprechen dem Originale. Die richtige Wirkung kann jedoch erst erzielt werden, wenn die Tafel zylinderformig umgebogen wird, so dass sich das Licht auf den Farbflächen ähnlich bricht wie auf der Vase selbst. K. R.

## TAFEL 103
## AMPHORA IN WÜRZBURG
## STIL DES EUTHYMIDES

Von dieser Amphora[1]) sprach Furtwängler bereits (I, 263) und bemerkte, dass sie mit Unrecht dem Euthymides abgesprochen worden sei. Sehen wir also zu, wie sich die Ansprüche des Meisters begründen lassen.

Ihre Form und Dekoration ist genau die gleiche wie bei den zwei von ihm signierten in München (Taf. 14 und 81) und der ebenfalls dort befindlichen zwar unsignierten aber mit zwingenden Gründen ihm zugeschriebenen (Taf. 33). Der Deckel, welcher bei den genannten Stücken nicht erhalten blieb, entspricht mit seinen schwarzen Viergespannen ganz demjenigen der Amphora Taf. 52, welche Furtwängler allerdings nur als eine Fortsetzung dessen anerkannte, was die signierten Euthymides-Vasen bieten. Zwei Details entscheiden für die vorgeschlagene Zuweisung. Einmal die mit verdünntem Firnis eingetragene Linie der Wangengrenze vom Nasenflügel zum Mund hin, ein sehr seltener Zug an Köpfen in der Vasenmalerei, den Phintias auf der Hydria Taf. 71 allerdings auch einmal ähnlich, aber auch nur ähnlich wiedergiebt, da er vielmehr den Backenknochen hervorhebt. Aber gegen Phintias, der sonst allein noch als Urheber unserer Amphora in Frage kommen könnte, spricht die dem Euthymides eigentümliche Ausführung des Zickzacks der Himationränder, das nicht wie bei dem Kollegen aus kontinuierlichen (Taf. 91), sondern wie bei letzterem aus je zwei Bögchen gebildet wird. Die rechte Hand der Frau ist ein Spiegelbild der linken des Komarchos, Taf. 14; die Rechte des Kriegers identisch mit der Rechten des Teles daselbst; der Skythe streckt seine Finger ebenso hölzern steif aus wie das Mädchen auf Taf. 33. Die Benennung darf demnach als sicher gelten. Aber gleich hier beachte man, dass sich die Attribution nur durch Vergleiche, welche von der Vorderseite der Amphora entnommen sind, begründen liess.

Es wird wohl niemand entgehen, wie viel steifer, altertümlicher die Zeichnung auf der Vorderseite erscheint als der Komos auf der Rückseite. Merkwürdigerweise drängt sich die Beobachtung einer ähnlichen Diskordanz des Stiles auch an anderen Amphoren auf, die zu Euthymides mindestens in naher Beziehung stehen. *Hoppin*[2])

---

[1]) Aus Vulci. Höhe 0.637; Höhe des Deckels 0.115. Einer Notiz Furtwänglers entnehme ich, dass die Höhe genau der Amphora auf Taf. 81 entspricht. In Würzburg; *Urlichs*, Verzeichnis der Antikensammlungen, III, n. 300; Deckel, n. 222. Abgebildet: *Gerhard*, Auserlesene Vasenbilder, 267. *Reinach*, Repertoire des vases II, 133. Der Krieger mit Knaben auch bei *Daremberg et Saglio*, Dictionnaire, II, 297. Besprochen: *Campanari*, Vasi Feoli, n. 99. Annali 1843, S. 219 (wo Roulez die richtige Erklärung des Gegenstands in der Hand des Knabens giebt, welche de Witte ihm mitgeteilt hatte, dennoch spricht er von einem Halsband und deutet auf Eriphyle und Polyneikes). Annali 1863, S. 238 (de Witte). *Hartwig*, Meisterschalen, 413 (Zuweisung an den jüngeren Amasis). *Hoppin*, Euthymides: 21, n. II, und 32 als Euthymides erkannt). *Robert* bei Pauly-Wissowa, V, 1513. Im Fuss eingeritzt: [inscription]

[2]) *Hoppin*, Euthymides, S. 28.

schreibt die eine Seite einer Amphora dem Euthymides, die andere dem Phintias zu; merkwürdig, dass demselben Beobachter die noch stärkere Abweichung des Stiles auf beiden Seiten an der Amphora im Britischen Museum E 256, welche er dem Euthymides ganz zuschreibt, entgangen ist. *Pottier*[1]) machte eine entsprechende Wahrnehmung an der Theseusschale des Euphronios, Taf. 5, erklärt sich aber den Widerspruch daraus, dass im Innenbild eine Vorlage in strengerem Stil befolgt sei als für die flotteren Theseusthaten der Aussenseiten. Vielfach wird auch bei der Pamphaios-Schale im Britischen Museum (E 12) angenommen, dass nur das Innenbild von der Hand des signierenden Meisters herrühre, während die weit überlegenen Aussenbilder vielmehr Euphronios gehören sollen. Umgekehrt erscheint der Stil des Innenbildes fortgeschrittener an der Schale im Museo Gregoriano (*Gerhard*, Auserlesene Vasenbilder, 109).

Jedenfalls muss man im Auge behalten, dass ein inschriftlich beglaubigter Fall, in welchem zwei verschiedene Maler am selben Gefäss thätig gewesen wären, bis jetzt nicht vorliegt, muss sich auch daran erinnern, dass ein allzu sorgfältig, zu tüftelig ausgeführtes Werk archaischer erscheint als ein leicht heruntergemaltes, selbst wenn beide von der gleichen Hand stammen. Und für die Identität des Urhebers von Vorder- und Rückseite auf unserer Amphora lassen sich doch auch einige Beobachtungen anführen. An den mit verdünntem Firnis grundierten Bärten sind die Bartspitzen völlig gleich mit Relieflinien aufgesetzt; auch die Zeichnung der Füsse ist gleichartig, desgleichen die Ritzlinie an den Frauenhaaren. Ich neige also trotz des auffallenden Unterschiedes im Stil beider Seiten, welcher sich nicht abstreiten lässt, zur Annahme von Einheit der ausführenden Hand. Wem dies nicht glaublich scheint, der muss mindestens zugeben, dass die Rückseite von einem Schüler des Euthymides ausgeführt ist, der sich eine Reihe von Eigentümlichkeiten der Zeichnung seines Lehrers völlig angeeignet hat, trotzdem aber schon auf einer weiter fortgeschrittenen Stufe der Entwicklung steht als der Meister selbst. Die Entscheidung dieses Dilemmas hat aus dem Grund eine nicht geringe Bedeutung für die Geschichte der Vasenmalerei, weil sich an die Rückseite unserer Amphora eine Reihe ganz hervorragender Werke ankettet, welche eventuell also alle noch Euthymides zuzuschreiben wären, und danach hätte der Sohn des Pollias eine Stilentwicklung an sich erlebt, welche nicht einmal von der des Euphronios überboten würde.

Allein schon ein Vergleich mit der unbezweifelbar Euthymides gehörigen Vorderseite unserer Amphora macht es nun sicher, dass auch die Amphora Taf. 52, namentlich wegen der Ähnlichkeit der Frauenköpfe, Euthymides selbst und nicht bloss, wie Furtwängler wollte, einem Nachfolger desselben zuzuschreiben ist. Die grosse Ähnlichkeit der Athleten Taf. 52 mit den Athleten auf einer Amphora im Britischen Museum (E 256; abg. *Hoppin*, Euthymides, Taf. 7), welche von ihrem Herausgeber bereits überzeugend unserem Meister zugeteilt wurde, bestätigt die hier verteidigte Einreihung.

Da Euthymides überhaupt nur einige wenige, innerhalb einer kurzen Periode vollendete Werke seiner Frühzeit signierte, so ergab das inschriftlich gesicherte Material nur eine ganz unerhebliche stilistische Entwicklung des Meisters und es war darum nur logisch, wenn Furtwängler den Schluss zog, er müsse früh gestorben sein. Allein Furtwängler hätte ohne Zweifel selbst in der hier publizierten Amphora

[1]) Catalogue, III, S. 877.

den Beleg gefunden, dass dieser, sein Liebling unter den Vasenmalern, doch noch einen ganz erheblichen Fortschritt erlebte.

Zunächst haben wir noch den Gegenstand der Darstellung auf der Würzburger Amphora zu betrachten. Die Mitte des nach der bei Euthymides häufigen Art sowohl mit rotem als schwarzem Ornament umrahmten Feldes der Vorderseite nimmt ein ausziehender jugendlicher Hoplit ein. Sein Auge, wie das seines Begleiters, des skythischen Bogenschützen, auch das der Frau hinter ihm, ist auf einen und denselben Punkt gerichtet: einen halbkugelförmigen, mit verdünnten Firnisstrichen leicht bedeckten Gegenstand mit zwei Lappen, welchen ein nackter Knabe dem Gerüsteten darreicht. Es ist die Leber des Opfertieres, der Grösse nach wohl von einem Stier. Bei den Griechen war es eines der beliebtesten Mittel, aus der Bildung und Farbe der Leber des Opfertiers vor Beginn wichtiger Unternehmungen ein gutes oder ein schlechtes Omen zu entnehmen.[1]) Der junge Mann zieht also offenbar in den Krieg; denn nur einem so ernsten Ereignis entspricht ein so kostbares Opfer wie das eines Stieres. Der sonderbare, aus einer Reihe kleiner Lappen bestehende Gegenstand in der Rechten des Kriegers wird darnach wohl ebenfalls ein Eingeweidestück[2]) sein, wenn auch meine beschränkten anatomischen Kenntnisse mir nicht erlauben, die Natur des Organs genauer zu bestimmen. Dass das Omen, welches die ἡπατοσκοπία ergiebt, ein böses sei, wird man aus den sehr ernsten Mienen aller Anwesenden nicht schliessen dürfen; denn selbst der Zecher auf der Rückseite wie die Hetäre, die ihn neckt, schauen nicht minder trübselig drein. Die griechische Kunst hat ein Jahrhundert lang gelächelt; da ist ihr mit einemmal das Grinsen zuwider geworden. Fast schaut es so aus, als sei es die Zeit der drohenden Persergefahr gewesen, in der sie beginnt, ihren Menschen die Mundwinkel herunterzuziehen.

Den Skythen enthielt die ursprüngliche Skizze nicht. Linien im schwarzen Grund rechts und links von ihm, sowie im Ornamentband zeigen deutlich, dass der Maler diesen Platz einer Gestalt im Himation bestimmt hatte, also wohl dem Vater, wie auf der genannten Amphora im Louvre. Auch uns gefällt der Skythe besser in seinen Trikots mit den Zebrastreifen. Wenn Furtwängler (oben S. 109) die Bogenschützen in dieser Tracht nicht als wirkliche Skythen gelten lassen will, sondern als Athener in der Uniform des Skythenkorps, so wird eine entsprechende Auffassung in unserem Fall dadurch ausgeschlossen, dass der Schütze unverkennbar barbarischen Typus aufweist. Das Ungriechische liegt nicht sowohl in den Zügen als der Barttracht, einem Bocksbart ohne Schnurrbart. Der spärliche Haarwuchs war eine Rasseneigentümlichkeit der Skythen; auch der Sklave auf der wohlbekannten Hieronschale[3]) sowie der Schleifer in Florenz erfreuen sich einer nur sehr dürftigen Entwicklung der Zierde des Mannes. Den Köcher, an der linken Hüfte des Bogenschützen, liess der Maler ganz ohne Innenzeichnung, wohl damit er sich klarer von dem reich gemusterten Gewand abhebt; aber er blieb dadurch zu formlos. Das Beil endigt hier an der spitzen Seite mit einem Knopf, nicht scharf wie sonst, z. B. Taf. 81.

---

[1]) Über die Leber als Gegenstand der divinatio vgl. *Daremberg et Saglio*, a. a. O. *G. Koerte* in Römische Mitteilungen, 1905, 348. Eine Amphora aus derselben Werkstatt im Louvre (*Pottier*, Album, II, Taf. 93, G 46; Cat. III, S. 916) stellt dieselbe Szene dar: hier steht thatsächlich links der Vater im Himation, wie ihn auch unser Maler zunächst angelegt hatte; der Skythe wird hier hinter der Mutter eingeschoben.

[2]) Als solches erkannt von Furtwängler bei *Hoppin*, Anm. 30.

[3]) *Hartwig*, Meisterschalen, 39, 40.

Die Frau bekam einen gar zu starren Ausdruck, weil ihr Augapfel dem unteren Lid näher gerückt ist als dem oberen; aber darin liegt gerade ein von Euthymides gerne verwendetes Mittel zum Variieren des Ausdrucks, man vergleiche Taf. 14, 81, 33. Den sorgfältigen Euthymides mag es geschmerzt haben, dass er an dieser Figur ein Versehen beging, indem er hinter dem Rückenkontur den Grund schwarz ausfüllte, während doch hier das Himation zum Vorschein kommen müsste. Die Frau hält die Schale zur Spende für die Götter.

Aber die Hauptperson im ganzen Bild ist der Hund, ein Hund von hinten gesehen. Man muss die wenigen Verkürzungen kennen, zu denen sich die archaische Kunst aufschwingt, um zu ermessen, was das heisst. Das war ein Tagesereignis damals im Kerameikos. Allerdings müssen wir aber befürchten, dass das Rezept zur Lösung dieses Kunststücks Euthymides nicht selbst erfand, sondern dem Kollegen nachmachte, der seinem Sagen nach so viel weniger konnte, dem Euphronios. Euphronios hat jedenfalls in einem älteren Werk, der Schale, abg. in *Hartwigs* Meisterschalen, 10, ein Pferd in der Verkürzung von hinten gezeichnet und an dem sind die Glieder genau in der gleichen Weise ausgerenkt wie unserem Hund. Selbst den Zug, in welchem Euthymides seinen Konkurrenten überbot, dass der Tierkopf von der Stirnseite anstatt im Profil gesehen wird, wagt bereits eine schwarzfigurige Malerei (abg. bei Hartwig, S. 110), welche, trotzdem sie zu den jüngsten der Gattung zählt, doch kaum jünger sein kann als unsere Amphora. Auch auf einer jüngeren, erst gegen die Mitte des Jahrhunderts entstandenen Hydria in Neapel (*Gerhard*, Auserlesene Vasenbilder, 78) wird die gleiche Schablone für Verkürzung noch einmal aufgelegt und zwar zur Abwechslung diesmal für ein Reh. Aber am Hunde wirkt das Erzwungene in der Stellung nicht allzu falsch, weil junge Doggen in der That ihre Glieder herumwerfen, als wenn sie nicht ihnen gehörten. Und wie gutartig schaut das Tier mit seinen glotzenden Augen zu der Herrin empor!

Den Auszug eines attischen Hopliten zum Krieg, eine Szene wie sie der Maler in Athen beobachten konnte, da auch seine vornehmen Landsleute sich von angeworbenen skythischen Bogenschützen begleiten liessen, nichts weiter sehen wir vor uns. Hätte Euthymides gewollt, so wäre durch Beischreiben von Namen wie auf Taf. 14 der Vorgang mit Leichtigkeit ins alte Troja zu versetzen gewesen; er bemühte sich nicht, Namen zu verteilen (denn die Inschriften geben keinen Sinn), also sollen wir hinter dem Vorgang auch nicht mehr suchen, als was ihm wirklich zugrunde liegt, eine Szene aus dem zeitgenössischen Athen. Für uns enthält diese Prosa genügend Poesie. Was ein Erklärer alles in antike Darstellungen hineinsehen kann, das wollte Campanari zeigen, welcher in dem Eingeweidestück in der Rechten des Kriegers nichts anderes erblickt als »*un aureo monile*«, in der Leber ein zusammengerolltes Kleid, Geschenke, welche Polyneikes der hinter ihm stehenden Eriphyle überreichen wird.

Das Thema der Rückseite ist dasselbe, wie bei der Amphora, Taf. 14, ein Umzug angeheiterter Zecher. Den beiden Männern hat der Wein warm gemacht; darum wurde ihnen auch die bescheidenste Kleidung lästig und der Symmetrie halber legte auch die Flötenbläserin ihren langen Chiton ab. Das stört diese Dame nicht; ja sie fühlt sich sogar zu einem recht unpassenden Scherz angeregt. Der harmlose Mann in der Mitte muss ihren Angriff ruhig über sich ergehen lassen, denn die Leier in der Linken und der volle Becher in der Rechten verbieten ihm jede Gegenwehr. Auch von hinten droht ihm Gefahr. Der zweite Kumpan hält,

wie beim Kottabosspiel, eine Schale am Henkel, um die Latax zu schleudern und im nächsten Augenblick wird der Leierspieler etwas unangenehm Nasses an seinem Rücken herunterrieseln spüren. Vortrefflich ist der Kopf des Bosewichts gezeichnet; sein geöffneter Mund und der Augstern, welcher oben das Weisse durchleuchten lässt, verrät die Tücke seines Vorhabens.

Auf den Akt legte der Maler bei diesen Zechern Nachdruck und er gab deshalb die Muskulatur sehr ausführlich an. Aber dass die anatomische Gliederung viel Verständnis verriete, kann man nicht behaupten. Geradezu roh werden die durchscheinenden Rippen mit den Sägemuskeln behandelt, da sie sogar über den schrägen Bauchmuskel hingelegt sind und nach unten ganz unangebracht an Grösse zunehmen. Am Frauenkörper biegt der Maler die Brüste, wie es auch Euphronios (Taf. 63) that, ins Profil um, anstatt sie, wie den ganzen Oberkörper, in der Vorderansicht zu zeichnen. Hier wirkt die von Em. Loewy[1]) klargelegte Gewöhnung des primitiven Zeichners nach, den Körper aus Gedächtnisbildern der einzelnen Teile mosaikartig zusammenzusetzen; dem Gedächtnis aber prägen sich die einzelnen Teile in der für sie besonders charakteristischen Ansicht ein und diese Ansicht ist für die weibliche Brust ihr Profil. Ganz überraschend gut gelangen die Hände der Hetäre und die Rechte, welche die schwarze Schale hält. F. H.

## DIE TECHNIK

Der zugehörende Deckel sehr zerbrochen, die Bilder dagegen gut erhalten. Beim Vorderbilde fehlt nur das linke Auge des Hundes und Gewandfalten bei der Figur rechts. Bei der Figur links[2]) in demselben Bilde war in der Vorzeichnung ursprünglich ein Mantel vorgesehen, der noch, wie die Tafel zeigt, in den Rahmen des Bildes hereinreicht.

Die Zeichnung der beiden Bilder ist sehr verschieden, rückwärts frisch und gewandt, auf der Vorderseite ängstlich und zurückhaltend. Der Firnis hatte nicht immer die nötige Dicke, so dass das Relief der Linien hin und wieder an Ausdruck verlor. Bei allen kleinen Überschneidungen wurden die Linien stets übereinandergezogen und der unsichtbare Teil dann sehr wenig sorgsam herausgehoben. Korrekturen traten sehr viele ein. Alle Lippen sind ohne Relief. Im Gebrauch der Borste war der Maler allem Anschein nach noch wenig geübt. Nicht schlecht ist der helle Firnis bei den Bärten verwandt, dies besonders oben bei dem kurzen Backenbarte. Die Hetäre hat keine Muskelzeichnung, ihre Haarbänder im schwarzen Grund keine Fortsetzung. Bemerkenswert der helle Firnis bei Lippen- und Backenkontur. K. R.

[1]) Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst 6. Derselbe, Nature in Greek Art, translated by J. Fothergill, 53.

[2]) Da die Skythen zu ihrem Trikotanzug nie Mäntel tragen, so muss links ursprünglich eine andere Gestalt als ein Skythe beabsichtigt gewesen sein.

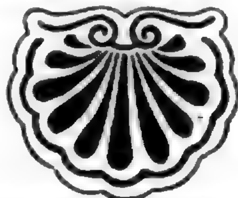


Abb. 79. Henkelornament der Vase Taf. 103.

# TAFEL 104

## AMPHORA IN WÜRZBURG

## GETRENNTER ZWEIKAMPF

Diese Amphora,[1]) nur unbedeutend kleiner als die auf der vorhergehenden Tafel, hat zwar fast genau die gleiche Form, dokumentiert jedoch ihr gegenüber einen weiteren Fortschritt. Nicht bloss im Stil der Zeichnung, die Neuerung besteht namentlich darin, dass die Umrahmung des Bildes, welche lange Zeit unerlässlich schien, fallen gelassen wird. Man empfindet nun den Rahmen, der wie ein Fenster in den Vasenkörper einschneidet und damit der Wirkung der Gefässform Eintrag thut, als störend. Jetzt erst kommt der mit seinem wundervollen Schwarz metallisch wirkende Körper der Vase zu voller Geltung. Vom Rahmen bleibt lediglich eine unerlässliche Bodenlinie übrig, in unserem Falle mit einem eigenartigen Mäander verziert, der an Stelle der Kreuzplatten ineinander geschachtelte Quadrate setzt.

Das Unterdrücken der Umgrenzung führt jetzt auch dahin, Darstellung von Vorder- und Rückseite als Einheit zusammenzufassen. Erst wenn wir die beiden Krieger dicht nebeneinander rücken, so dass sich ihr brennender Blick Aug in Auge bohrt, erst dann kommt Sinn in den Vorgang. Das Schwert mit Gehänge in der Hand des einen Kriegers, der Ledergürtel mit Fransen in der Rechten des andern muss jedem Betrachter die Verse der Ilias VII, 273 ff., ins Gedächtnis rufen, wie Hektor und Aias nach hartem, unentschiedenem Kampf durch die Herolde ihres Volkes, Idaios und Talthybios, getrennt werden und sich vor dem Auseinandergehen, trotz der angedrohten Wiederholung des Zweikampfes, Geschenke austauschen, und zwar, gerade wie auf unserer Amphora, Schwert und Gürtel. Da dem Krieger, welcher den Gürtel erhält, der Name *Hektor* (ἕκτο.) beigeschrieben ist, so ist nicht zu befürchten, dass neben dem Gegner an der zerstörten Stelle oben an seinem Kopfe einst ein anderer Name stand als *Aias*. Welcker wollte an diese Ergänzung nicht glauben, weil dem Alten, welcher den Krieger mit gutgemeinter Gewalt wegzieht, der Name des *Phoinix* (φοινιχς) beigeschrieben ist. Es gebe nur einen Krieger, der sich in solcher Erregung von Phoinix wie ein Kind von seinem Vater leiten lasse, und der sei Achilleus. Allein Achilleus wird in dieser Periode der Kunst nicht

---

[1]) Aus Vulci. Höhe 0.575. *Urlichs*, Verzeichnis, III, n. 302. Abgebildet: Monumenti Inediti, I, 35, 36; danach *Welcker*, Alte Denkmäler, III, 26; *Baumeister*, Denkmäler, I, 725, Taf. 13; *Reinach*, Répertoire des vases, I, 77. Besprochen: *Gerhard*, Annali 1831, 380 (der glaubt, zwei getrennte Abschiedszenen erkennen zu dürfen; seine Erklärung ist unerträglich phrasenhaft und nichtssagend). *Duc de Luynes*, Annali, 1832, 84 (versteht die Szene richtig und bemerkt mit feiner Ironie gegen Gerhard: j'espère avoir pour moi ceux qui, pour juger une composition, consultent d'abord les règles de l'art auxquelles il est impossible de se soustraire). *Welcker*, a. a. O., 428. *Luckenbach*, Epischer Kyklos, 519. *Brunn*, Kleine Schriften, III, 108. *Hartwig*, Meisterschalen, 414 (Zuweisung an Amasis II). *Hoppin*, Euthymides, 32 (welcher die Amphora »very dissimilar in style« von Taf. 103 findet, was nur dann zutrifft, wenn man den Vergleich lediglich mit der Vorderseite anstellt).

mehr bärtig aufgefasst und die Deutung auf Hektor mit Aias wird jedenfalls den Hauptfiguren sowie ihren Attributen völlig gerecht; wegen der Übereinstimmung in der Art der Geschenke muss ja eine Reminiszenz an die Ilias vorliegen. Dass der Maler an Stelle des Idaios und Talthybios zwei würdige Greise setzte, als Gegenstück von Phoinix vermutlich *Priamos*, eine solche Lizenz kann niemand überraschen, der weiss, dass diese Maler überhaupt nicht beabsichtigen, das Epos wortgetreu zu illustrieren.

Unsere Amphora wurde bereits von Hartwig in eine stilistische Kette eingereiht, welche mir unlöslich erscheint, wenn auch der Meistername Amasis, ein jüngerer Namensvetter des Meisters der schwarzfigurigen Amphoren, nicht richtig aus der fragmentierten Inschrift auf einem der eingereihten Stücke erschlossen ist.

Unter denselben giebt sich als gleichzeitiges Werk zu erkennen eine Amphora in Berlin (n. 2164; abg. *Gerhard*, Trinkschalen und Gefässe, 21) mit je einer Figur auf jeder Seite, Herakles und Poseidon. Dazu gehört auch eine fragmentierte Wiederholung des Herakles in verbesserter Auflage im Cabinet des Médailles zu Paris (*Ridder*, n. 419). Wenn diese Vasen die jüngsten Leistungen darstellen, welche sich an unsere Amphora anknüpfen lassen, so kommt als älteres Werk ein so hervorragendes Stück, wie die Vivenziovase, Taf. 34, in Betracht. Neoptolemos hier und Hektor dort sind Brüder; die eigenartige, vom Rücken her gesehene Stellung ist völlig dieselbe und die Einheit der ausführenden Hand wird durch das Wiederkehren unscheinbarer Details verbürgt, wie dem Helm mit schwarzer Haube und Punkten darauf, dessen Nackenschirm hell gelassen; wie die Knöpfe der Schnüre im Schildinneren gezeichnet sind; die kleinen Querstriche am oberen Ende der Pteryges des Panzers kehren genau entsprechend am Aineias und Aias der Vivenziovase wieder. Älter ist die Schale im Britischen Museum (Cat. Vases, III, E 73), wo Ares wiederum genau unserem Hektor entspricht. Hier sollten nur die nächsten Verwandten unserer Amphora genannt werden; allein die Verknüpfung lässt sich noch weiter führen und wird uns schliesslich auch den Meisternamen bringen. Nur glaube ich, dass in diesem Werk kein Raum für solche Detailuntersuchungen ist und darum sollen die Beweisstücke an einem anderen Orte dargelegt werden.

Sowohl neben Hektor als neben Aias hat der Maler geschrieben: »Du bist schön« (καλὸς εἶ). Das lässt sich wohl nur so auffassen, dass der Maler gewissermassen die Helden seines Bildes anredet und zugleich die Befriedigung über sein gelungenes Werk ausspricht. Er hatte Grund dazu.

F. H.

## DIE TECHNIK

Die Bilder sind sehr fragmentiert. Alles auf der Tafel ohne Innenzeichnung Erscheinende ist vollständig ausgebrochen. Die Konturen der betreffenden Körperteile habe ich eingezeichnet, damit der Gesamteindruck nicht allzusehr Schaden leidet. Wuchtig und mit grösster Entschiedenheit sind die Relieflinien aufgetragen, dabei die ganze frische Zeichnung fehlerlos.

Weniger sorgfältig sind die Falten in hellem Firnis; sie kommen, wie auch die Muskeln, nur teilweise zur Geltung. Sehr sorgsam sind die Fransen der Tänie hergestellt. Das Weiss der Haare ist abgerieben; sehr bemerkenswert der Umstand, dass unter demselben die Reliefkonturen von Kinn, Hals und Schulter keine Fortsetzung aufweisen, sie sind nur in hellen Firnislinien angegeben. Demnach wurden also alle Figuren nach ihrer Vorzeichnung mit hellem Firnis umrissen, ehe die Borste zur Anwendung gelangte. Unten am Fusse des Alten eine kleine nachträgliche Korrektur.

Oben an einem Arme fiel bei umgekehrter Lage der Vase ein Firnistropfen während der Arbeit auf. Ähnlicher Fleck auf einer im Jahrbuch 1896, S. 190, publizierten Scherbe.

K. R.

Abb. 80. Form der Schale Taf. 105.

## TAFEL 105
## SCHALE IN MÜNCHEN
## ART DES DURIS

Der Zufall wollte, dass die in unserem Werk publizierten Vasen zweimal schon (Taf. 63 und 71) Hetären beim Symposion brachten, auf der vorliegenden Schale[1]) aber zum ersten Male uns ein Mann beim Gelage begegnet. Und doch gehört das Männergelage zu den bevorzugten Themen der Vasenmalerei, zumal als Verzierung der Schalen, die ja gerade für das Symposion recht eigentlich geschaffen waren.

Nach dem Schmause begann das durch alte Tradition geregelte Trinkgelage, das, ausser durch Spiele wie dem Kottabos, den uns eben jene Hetären kennen lehrten, namentlich durch Rundgesang erheitert wurde. Die Reihe ist an dem Mann, den wir im Innenbild bequem auf einem solid gebauten Speisesofa gelagert sehen. Seine Trinkschale mit abgesetztem Rand in der Linken, hat er die Rechte aufs Haupt gelegt. Auch heute noch kann man an Italienern aus dem Volk eine ähnliche Geste bei kräftigem Singen oder lautem Rufen wahrnehmen; sie legen dann die Hand gegen das Ohr hin. Dass der Herr singt, sieht man ihm mit seinem geschlossenen Munde allerdings nicht an; das sagen uns erst die Buchstaben, die von seinem Munde auslaufen und die, wie in mehreren anderen Fällen, gesungene oder gesprochene Worte nach der naiven Art, an der auch die mittelalterliche Kunst keinen Anstoss nahm, verdeutlichen. Das ergiebt sich aber auch aus der Flötenbegleitung, welche ein neben der Kline stehender Ephebe ausführt; zur Flöte gehört der Gesang wie heutigentags zur Guitarre. Die Buchstaben lauten: ουδυναμου, was von Kretschmer offenbar richtig gelesen wurde: οὐ δύναμ' οὔ! Das netteste an der Inschrift ist aber, dass wir das so beginnende Trinklied, wie bereits Hartwig mitteilte, in der unter dem Namen des Theognis laufenden Sammlung noch besitzen. Nach der Textgestaltung von Hiller-Crusius lautet es:

Οὐ δύναμαι φωνῇ λίγ' ἀειδέμεν ὥσπερ ἀηδών·
καὶ γὰρ τὴν προτέρην νύκτ' ἐπὶ κῶμον ἔβην.
οὐδὲ τὸν αὐλητὴν προφασίζομαι· ἀλλά με (γῆρυς)
ἐκλείπει, σοφίης οὐκ ἐπιδευόμεν(ον).

---

[1]) Aus Vulci (Sammlung Canino). Höhe 0.115; Durchmesser 0.415. *Jahn*, n. 371. Nur die eine Aussenseite war bisher abgebildet: Berichte der Sächs. Ges. d. Wiss. 1853, Taf. 10 (*Jahn*, S. 87): danach Revue Archéologique 1907, I, 87 (*Engelmann*). *Hartwig*, Meisterschalen, 624, n. 18, der die Schale dem Duris zuweist; über die Inschrift: 258, n. 8. *Kretschmer*, Vaseninschriften, 87, n. 56.

Davon werden in den Ausgaben die folgenden Verse stets abgetrennt; aber unser Bild zwingt fast, sie mit dem Vorausgehenden zu verbinden:

'Εγγύθεν αὐλητῆρος ἀείσομαι ὧδε καταστάς
δέξιος, ἀθανάτοις θεοῖσιν ἐπευχόμενος.

Die Variante des Beginns, welche unsere alte Handschrift bietet: οὐ δύναμ' οὐ! φωνῇ wird man ruhig in den Text setzen dürfen. Mit einem Anruf der Götter, entsprechend dem christlichen Tischgebet, wobei namentlich Apollon im Paian besungen wird, schliesst das Essen ab und das Trinken beginnt. Auf einem kleinen Fragment[1]) erhielt sich ein Zecher, genau mit dem gleichen Gestus wie unser Sänger, und vor dessen Mund steht: οπολον also ὦ "Απολλον.

Dass der Sänger auf unserer Schale die Lippen geschlossen hält, das ist so recht charakteristisch für die süssliche Manier dieses Malers, der Angst hat, ein offenes Maul könnte vielleicht nicht hübsch ausschauen. Nicht einmal der zu Boden geschlagene Alte aussen thut den Mund auf. Damit vergleiche man, wie bei Euphronios und Brygos die Menschen schnaufen, schreien und johlen.

In den Aussenbildern wird, wie es auch bei der Dekoration von Amphoren und Krateren um dieselbe Zeit in Brauch kommt, der mythologischen Szene auf der einen Seite eine Konversation von Athenern der Gegenwart auf der anderen gegenüber gestellt.

Die Deutung der mythischen Szene ist schon längst von Jahn gefunden. Doch muss man den Hergang kennen, um die Darstellung zu verstehen. Aus dem Linos des Mythos, einem im Knabenalter aus Künstlerneid von Apollon getöteten göttlichen Sänger, wird, anscheinend unter dem Einfluss des Dramas und zwar des Satyrdramas, das Prototyp des Musiklehrers und man gefällt sich nun darin, sich seine Erlebnisse mit einem möglichst ungelehrigen Schüler, wie dem Herakles-knaben, auszumalen. Für einen falschen Griff auf der Leier fasst der Lehrer seinen Zögling beim Ohr; aber diese altbewährte Erziehungsmethode eignet sich nicht für einen Herakles. Der nimmt seine Zither — andere Erzähler sagen: das Plektron oder einen Stein — und schlägt den Lehrer tot.

Eine andere Waffe schwingt Herakles auf unserer Schale. Er hat bereits einen Stuhl auf dem harten Schädel des Lehrers entzwei geschlagen — eine Hälfte des Sitzes fällt hinter Linos zu Boden — und giebt ihm nun mit der anderen Hälfte den Gnadenstoss. Der Lehrer, der hier, wiederum ganz bezeichnend für den Maler, bei dem alles hübsch sein muss, kein Greis, sondern ein schöner Mann ist, streckt mehr bittend als abwehrend seine Linke aus und wagt nur einen schwachen Gegenhieb mit der Leier. Die Mitschüler stieben unter dem üblichen Ausdruck des Schreckens auseinander; nur die Haltung desjenigen zu äusserst rechts wird der Situation angepasst; er sucht den Lehrer unter den Schultern aufzufangen und aufzurichten, zieht nun aber doch angesichts von Herakles' wuchtigen Hieben den Rückzug vor. Auf das etwas grössere Auge des Herakles beschränkt sich alles, was unser Meister von Ausdruck erstrebte. Diese Unreife darf man keineswegs der Kunststufe seiner Epoche aufbürden — denn was für prägnanten Ausdruck kennen wir selbst schon von älteren Meistern —, sondern sie fällt lediglich dem Maler unserer Schale zur Last.

Auf der anderen Seite schildert der Maler Schüler seiner Gegenwart, wie

---

[1]) *Hartwig*, Meisterschalen, Taf. 35, S. 325.

ihnen von reiferen Herren der Hof gemacht wird. Der Herr in der Mitte hat seinem Jungen Geschenke mitgebracht, Palästragerät: Schabeisen, Schwamm und Ölfläschchen. Wo es Geschenke giebt, da spitzen die anderen Jungen die Nasen und blicken von ihren weniger freigebigen Verehrern weg auf den splendiden Herrn, der weiss, was sich gehört. Es ist also immerhin etwas mehr Leben in der Konversation als sonst in den Darstellungen auf der Rückseite der grossen Gefässe aus dieser Zeit.

Unsere Schale ist eine von denen, wie sie dutzendweise aus der Werkstatt des Duris hervorgingen. Besonders nahe stand ihr eine stark fragmentierte Schale in Leipzig, *Hartwig*, Meisterschalen, S. 661. Duris, der im Beginn seiner Thätigkeit recht respektable Leistungen aufzuweisen hat, verflacht gegen das Ende seiner Laufbahn ganz erschreckend. Sein Geschäft ging wohl zu flott. Da sich Schalen dieser Qualität sehr häufig finden, so darf man annehmen, dass er lange Jahre hindurch auf seinen ursprünglich wohlverdienten Ruf hinein sündigte. Das vorliegende Exemplar kann ganz wohl erst gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein, als jüngere Meister den Duris mit ihrer stilistischen Entwicklung schon längst überholt hatten.

Kurz vor der Mitte des fünften Jahrhunderts tritt auf einmal Linos, dem wir früher nie auf Vasen oder anderen Kunstwerken begegnen, als ein mehrfach gewähltes Thema der Gefässmaler hervor. Das Innenbild einer ganz geringen, aber mit der unsrigen gleichzeitigen Schale behandelt dieselbe Szene, hier auf Herakles und Linos beschränkt, der sich auf einen Altar geflüchtet hat. Ebenfalls aus dieser Periode stammt eines der entzückendsten Vasenbilder, die uns geblieben, auf einem Becher von Pistoxenos. Hier sitzt der brave Schüler Iphikles bereits in der Musikstunde bei Linos, der mit dem Zögling das Leierspiel übt. Verspätet und offenbar recht unwillig stellt sich auch der Herakleskabe noch in der Schule ein, dem seine Kinderfrau, eine fürchterliche Hexe, die Lyra nachträgt. In diskreterer Fassung klingt auch hier das Motiv des Herakles als des schlechten Schülers durch. Auf einer dritten Schale steht dagegen wieder ein gelehriger Zögling, Musaios, vor Linos. Dieses plötzliche Eindringen eines vordem von Vasenmalern nicht berührten Stoffes erklärt sich am einfachsten durch die Annahme, dass das Thema durch einen Dichter dieser Zeit aufs Tapet gebracht wurde. Da wir nun zudem erfahren, dass ein Zeitgenosse des Sophokles, Achaios, den Linos in einem Satyrdrama behandelte, so kann kaum ein Zweifel bestehen, von woher die Anregung für die genannten Bilder ausging. F. H.

---

## DIE TECHNIK

Eingehende Vorzeichnung, die sich auch auf die unsichtbaren Teile erstreckt. Der Maler besass staunenswerte Sicherheit in der Zeichnung der Figuren und ebensolche im Gebrauch des Materials. Die Pupille der Augen aus feinsten Relieflinien, die Iris aus Reliefpunkten. Jene Linien auch bei den Haaren im Innenbild, ebenso auch als Kontur des Ornamentes bis zu den kleinsten Bögen herab, ausgenommen nur die Spiralen. K. R.

## TAFEL 106

### 1. HYDRIA IN MÜNCHEN

### TRIPTOLEMOS' AUSSENDUNG

Wie Demeter den Sohn des Keleos in die Welt hinausschickt, um der Menschheit die Kenntnis der Feldfrucht und ihres Baues zu bringen, diese Sage behandelten hie und da schon Maler schwarzfiguriger Gefässe; geradezu zu einem Lieblingsthema wird sie aber nach den Perserkriegen bei den Meistern des strengen und schönen Stiles. Kaum eine andere Thatsache spricht deutlicher für den hohen Stand der Kultur im damaligen Attika, als dass man mit Vorliebe auf den Gefässen eine Darstellung dieser grundlegenden That der Zivilisation sehen wollte, der That, »die den Mensch zum Menschen gesellt und in friedliche feste Hütten wandelte das bewegliche Zelt«.

Wir kennen bereits von den Aussenbildern der polychromen Heraschale (Taf. 65) her eine fast genau mit der vorliegenden übereinstimmende Darstellung.[1] *Triptolemos* reicht *Demeter* eine Schale dar, damit sie ihm, wie die Mutter dem Sohn, die Spende eingiesst, die er vor seinem Auszug Zeus und den anderen Göttern weihen will; er thut das gleiche, was jeder Fromme thut, vor Antritt einer Reise, überhaupt vor jedem wichtigen Unternehmen. In seiner Linken hält er bereits die Ähren und mit derselben Hand auch ein Scepter. Es ist auffällig, wie konstant in den Vasenbildern dem Triptolemos dieses königliche Attribut verliehen wird, mit grösserer Konsequenz als selbst den hohen Göttern. Dahinter muss eine Tendenz stecken.

*Persephone*, welche einen Chiton mit dem in den mittleren Vierteln des fünften Jahrhunderts, besonders vor der Mitte desselben, beliebten farbigen Saum zu beiden Seiten trägt, führt hier die ungewöhnliche Namensform Perophatta (περοφατα) an Stelle des in Attika üblichen Περσέφαττα. Sie setzt dem Apostel einen Kranz auf; also dieselbe Handlung wie auf dem wohlbekannten eleusinischen Relief.

Da auf dieses Kunstwerk zufällig die Rede kam, so wollen wir uns doch auch klar machen, dass Relief und Vase aus derselben Zeit stammen. Aber wie hoch, vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, steht der Bildhauer über dem Maler! Wie vernünftig war es, die ganze Flugmaschine, an welche doch kein Mensch glaubt, beiseite zu werfen und Triptolemos auf seine gesunden Beine zu stellen. Im Relief ist der Sohn des Keleos auch das, was er sein muss, ein unreifer Knabe mit hageren Gliedern, während uns der Maler ein Wesen mit langen Haaren und Weiberkleidung zeigt, das jeder, der den Mythos nicht kennt, für ein Weib ansehen muss. Es sind zwei

---

[1]) Aus Vulci (Sammlung Canino, Réserve étrusque, S. 11, 36; *de Witte*, Cat. étrusque, 19). Höhe 0.42. *Jahn*, n. 340. Abgebildet: *Inghirami*, Vasi Fittili, I, 36; *Lenormant et Witte*, Elite, III, 58; *Müller-Wieseler*, Denkmäler, III, 10, 111; *Guigniaut*, Réligions de l'antiquité, 147, 548; *Overbeck*, Atlas zur Kunstmythologie, 15, 9. Besprochen: *Stephani* im Compte-Rendu 1859, S. 83, n. 21; *Gerhard*, Gesammelte Abhandlungen, II, 454; *Overbeck*, Kunstmythologie, II, 537, n. 17. *Kretschmer*, Vaseninschriften, 122.

entgegengesetzte Auffassungen des männlichen Schönheitsideals, die in den genannten beiden Werken, wie überhaupt in dieser Periode aufeinander stossen; den einen, den altväterischen, deren Geschmack durch das Vasenbild vertreten wird, gefällt der Knabe, weil er, wie sie meinen, fast so schön ist wie ein Mädchen; den anderen gefällt er, wenn er wie ein Bub ausschaut, also ganz anders wie ein Weib. Aber die zweitgenannte Auffassung, man sollte meinen die geschmackvollere Auffassung, erfreut sich in Griechenland nur eines kurzen Lebens; schon im folgenden Jahrhundert wird sie von der süsslicheren wieder verdrängt. Man denke an den Sauroktonos des Praxiteles.

Höchst unterhaltend ist es, an der Serie der Triptolemosbilder, welche man in *Overbecks* Atlas zur Kunstmythologie, Taf. 15, bequem überschauen kann, zu beobachten, wie sich die Maler den Flugapparat als Konstruktionsproblem stellen und an dessen allmählicher Vervollkommnung arbeiten. Unser Meister bietet die durchdachteste Lösung; er hat die Thronbeine ganz unterdrückt und lässt das Sitzbrett auf einem kalathosförmigen Glied ruhen, das oben in ionische Voluten endigt. Die Schlangen, welche einige ältere Vasen schon kennen, jedoch nur als tektonisches Glied, als Träger der Armlehne verwenden, lässt er beiseite. Andere und zwar schon unserem Bild mindestens gleichzeitige oder wenig ältere Lösungen machen dann die Schlangen zu lebenden Wesen, die zugleich als treibende Kraft des Vehikels fungieren. Diese letzte Auffasung wird auch für die jüngste Kunst, welche die Reptilien allmählich zu Riesenschlangen anwachsen lässt, massgebend.

An der Persephone lassen die Faltenlinien unzweideutig erkennen, dass das rechte Bein weiter vorgesetzt ist als das linke; aus Versehen hat aber dann der Maler die Füsse vertauscht. Eine Unachtsamkeit, wie sie den Vasenmalern namentlich bei den Händen häufig passiert, sogar an einem so sorgfältigen Stück, wie Taf. 82.

---

## 2. STAMNOS IN MÜNCHEN
## ZWEIKAMPF

Noch lebhafter als die Hydria erinnert dieser Stamnos [1]) an eine Skulptur und zwar an die äginetischen Giebel. Dies war auch ohne Zweifel der Grund, welcher Furtwängler zur Aufnahme dieses Stückes in die Sammlung bewog; bereits in seinem Werk über Aigina hat er diese Vase herbeigezogen, um seine überraschende Ergänzung des rückwärts taumelnden Verwundeten durch Analogien zu erläutern.

Wenn dieses Bild auch etwa um ein Jahrzehnt älter sein wird, als das oben auf der Tafel stehende, so wird die Vase doch nicht in die Zeit vor den Perserkriegen zu setzen sein; ihr Stil entspricht dem Ostgiebel von Aigina. Bei dieser Datierung fällt auf, dass der Hoplit in Ausfallstellung sein vorgesetztes Bein ungebeugt lässt, also nach streng archaischer Weise schreitet, während doch selbst der altertümlichere Westgiebel das Biegen des Knies als der Natur entsprechend empfindet. Hier liegt nur eine Unsicherheit der Übergangszeit vor. Allein dass

1) Aus Vulci (Sammlung Candelori). Höhe 0,34. *Jahn*, n. 421. Abgebildet: *Gerhard*, Auserlesene Vasenbilder, 201; *Reinach*, Répertoire des vases, II, 201; *Furtwängler*, Aigina, I, 344. Im Fuss eingeritzt:

Abb. 81. Von der Rückseite des Stamnos Taf. 106, 2.

unser Maler überhaupt nicht ganz auf der Höhe steht, zeigt ein Vergleich mit der Vivenziovase, Taf. 34, welche nicht in jüngere Zeit gehört. Bei dem Künstler der Iliupersis hat sich auch die Empfindung für die Tiefendimension schon erheblich weiter entwickelt. Zwar versteht selbst er die Ellipsen des Schildes in verschobener Seitenansicht noch nicht ganz stetig zu ziehen: aber unser Meister setzt gar den Schildrand aus zwei nach der gleichen Seite hin geschwungenen Bögen zusammen; er hat läuten hören, weiss aber nicht wo. Auch dass der Lanzenschaft der Athena vorderhalb der Beine des zu ihren Füssen liegenden Gefallenen wegläuft, das verrät völlige Unklarheit über die Vertiefung im Bild. Dem Maler der Iliupersis passierte ähnliches nicht.

Um auch eine gute Seite des Bildes auf der Hydria herauszufinden, vergleiche man unseren Zweikampf mit dem des Diomedes und Aineias auf dem prächtigen Krater Tyskiewicz, jetzt in Boston.[1] Die Haltung der Kämpfer entspricht sich in beiden Fällen vollkommen. Aber wie geschickt pariert auf der Münchener Vase der Fallende den Stoss seines Gegners, während dort infolge der Entfernung Athenas die Kämpfenden zu nahe aneinander rückten, und damit fiel der Effekt des Parierens ganz ins Wasser.

Die Rückseite enthält drei Krieger, von denen wir in Fig. 81 nur einen abbilden. Da er fast genau einem der Theseussöhne auf der Vivenziovase entspricht,

[1]) *Robert*, Szenen der Ilias und Aithiopis, 2; *Furtwängler*, Aigina, I, 345.

so zeigt er recht deutlich, wie weit der Abstand in der Reife des Stiles selbst zwischen gleichzeitigen Werken sein kann. Und der Maler unseres Stamnos gehört doch immerhin zu den Meistern, die sich über Durchschnittsleistungen erheben.

F. H.

---

## DIE TECHNIK

Das obere Bild. Keine Änderung der Vorzeichnung. Die Relieflinien mit Ausnahme der Brustfalten bei der Demeter sehr fein und sorgfältig. Die Falten bei der Persephone teilweise aus feinen hellen Firnislinien. Auch der untere Ärmelabschluss der mittleren Figur in dieser Weise. Die Felgen des Rades mit tiefeingegrabenen Kreisen, die über den Flügel wegsetzen. Alle diese Kreise, die am häufigsten bei Schilden vorkommen, gehen den Reliefstrichen voraus. Bei den äusseren Figuren kleine Löckchen aus hellem Firnis am Hinterkopf, die Haare einmal mit sehr niederen Tupfen. Reliefkontur überall. Die Lasur gleichmässig. Vorzügliche Erhaltung der Vase.

Das untere Bild. Das Vorderbild gut erhalten, das Rückbild sehr verbrannt. Keine Änderung der Vorzeichnung. Die ganze Arbeit verrät grosse pedantische Genauigkeit des Künstlers. Mit Ausnahme der Nasen und Füsse sind alle Formen ohne Reliefkontur. Der helle Firnis hat leuchtenden Glanz; mit ihm ist das untere Rändchen am Panzer und ein Horizontalstreifen am Gewande der Athena hergestellt. Der innere Kreis des Schildes eingegraben. Das aufgetragene Rot vorzüglich erhalten. Das Rückbild ist ebenso exakt dargestellt wie das vordere. Auf diesem ein im Ofen entstandener Abdruck von einer anderen Vase (Fig. 82). Es ist schwer, sich darüber klar zu werden. Der in der Figur schraffierte Teil schimmert hell aus dem matteren schwarzen Grunde heraus. Die Striche sind eingedrückt. Die durch Punkte bezeichnete Fläche erscheint als ein hochroter Brandflecken.

K. R.

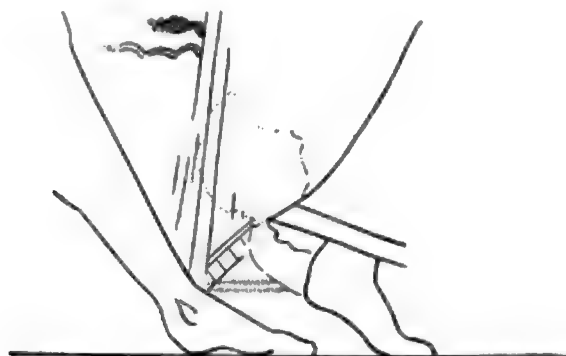


Abb. 82. Bildabdruck von einer anderen Vase.

## TAFEL 107

## 1. STAMNOS IN MÜNCHEN

### FRAUENBAD

Weibliche Wesen im Bade zu beobachten, lassen sich schon um die Mitte des sechsten Jahrhunderts die attischen Maler nicht entgehen; gleichzeitig mit dem Gang der Bürgerstöchter zum Brunnenhaus dringt ihr Bad als beliebter Stoff in die Vasenmalerei ein. Die Freude am Wasser, welche durch die Leitung des Peisistratos befriedigt wurde, spricht sich auch in der Wahl dieses Themas aus.

Die ältesten Maler[1]) interessieren am Bad besonders die zappeligen Bewegungen der Frauen, die sich unter dem kalten Strahl des Wassers frottieren. Anscheinend ist es das städtische Brunnenhaus, der Enneakrunos, wo sie ihre Reinigung vornehmen und eine Darstellung von Andokides[2]) lässt vermuten, dass das Quellhaus sogar durch Absperren des Wassers zeitweilig zum Schwimmbad für Damen umgewandelt werden konnte.

Ein anderes Interesse brachte ein Schalenmaler gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts derselben Szene entgegen. Ihm fällt auf, wie anständige Frauen, die nicht gewohnt sind, sich nackt fremden Blicken auszusetzen, sich entkleidet ganz anders bewegen, als wenn sie sich im Schutze des Gewandes fühlen: sie krümmen sich in sich zusammen, als wollten sie sich verstecken. Eine Schale im Museo Torlonia zu Rom, die ich durch Helbigs freundliche Vermittlung vor Jahren zeichnen lassen konnte und die unsere Abbildung 83 wiedergiebt, ebenso eine andere von *Gerhard*, Auserlesene Vasenbilder, 296, publizierte, zeigen, wie stark die Schamhaftigkeit in diesem Fall betont wird. Diskreter und feiner behandelt, nur angedeutet, macht sich ja dieselbe Empfindung selbst noch in der leichten Beugung der Mediceischen Venus bemerkbar.

Wie in bewusstem Gegensatz zu diesem timiden Zusammenducken halten sich die Frauen auf unserem Stamnos[3]) aufrecht. Ihre ungemein schlank gebauten Körper sprechen eher für Mädchen als für Frauen und eine überwundene Stufe der Exegese würde sie ihrer Dreizahl wegen unfehlbar als Chariten gedeutet haben. Allein es sind, wie wir annehmen, biedere Athenerinnen. Hier wird nicht mehr geduscht, sondern man wäscht sich in einem der beneidenswert grossen antiken Waschbecken, wie sie auch Privathäuser enthielten. Das Baden im Brunnenhaus an der Strasse kommt in dieser Zeit nicht mehr vor; die Damen scheuten wohl Beobachtung durch Maler und andere Kunstfreunde. Man bedenke auch, dass zwischen

---

[1]) *Schreiber*, Kulturhistorischer Atlas, 57. *Lenormant-Witte*, Elite Céramographique, IV, 17.

[2]) *Louvre*, F 203. *Pottier*, Album, II, 78.

[3]) Aus Vulci (Sammlung Candelori). Höhe 0,34. *Jahn*, n. 349. Abgebildet: *Lützow*, Münchener Antiken, 35. 36; der obere Teil der mittleren Figur auch bei *Guhl-Koner-Engelmann*, Leben der Griechen, 324 (wo auch deren Handlung richtig erkannt ist). *Klein*, Lieblingsnamen, 128.

Abb. 83. Schale im Museo Torlonia, Rom. Nach Zeichnung von Greg. Mariani.

jenen schwarzfigurigen Vasen und unserem Stamnos ein Jahrhundert der Kulturentwicklung liegt. Gleiche Becken wie auf unserem Bild standen auch bei den Tempeln, zum selben Dienst wie Weihwasserbecken an modernen Kirchen, und immer werden sie gleich schematisch gezeichnet. Die Aushöhlung des Fusses unten bedeutet natürlich eine rundum laufende Vertiefung, welche thatsächlich niemals so, wie es unser Maler zeichnet, gesehen werden kann, sondern nur als geometrischer Durchschnitt stellt sie sich in dieser Form dar; alte Künstler geben häufig nicht sowohl den Sinneseindruck als ein Gedankenbild wieder. Dass die Schale ganz exzentrisch auf dem Fusse sitzt, beruht auf mangelhafter Durchführung der Skizze und dieser Fehler wiederholt sich an dem Erzbecken des Stamnos Taf. 19. Die Lieblingsinschrift auf dem Beckenrand: καλὸς Πολεμανε gestattet keine sichere Lesung.

Die Schöne rechts trägt, wie wir es auch von den Hetären des Euphronios (Taf. 63) her kennen, ein Amulett mit einer Schnur um den Schenkel gebunden. Die ungemein eleganten Linien, welche das Profil bei der Beugung zum Händewaschen ergiebt, machten dieses Motiv zu einem Lieblingsgegenstand antiker Künstler, auch in Werken anderer Kunstgattungen.[1]) Am Mädchen in der Mitte wirkt der Kopf mit dem Haar besonders anziehend. Sie hat ein Stäbchen[2]) in das von ihrer Rechten am ledernen Tragband gehaltene Ölfläschchen getaucht und streicht nun das anhaftende Öl in die Haare, wobei die Haarwellen der Bewegung des Stabes folgen und wie die Schwinge des Hypnos von der Schläfe abstehen. Unter dem breiten schwarzen Rahmen wirkt das Gesichtchen, in welchem nur die ohne Andeutung der Flügel gelassene Nase noch etwas zu formlos ausfiel, überaus zierlich und bekommt durch die nach oben gerichteten Augäpfel einen fast träumerischen Ausdruck. Dass ältere Maler mit der Wiedergabe weiblicher Brüste in Vorderansicht schwer zu kämpfen haben, wissen wir schon von den Hetären des Euphronios und von Taf. 103 her; alle dem Auge entgegenspringenden Teile klappen sie ins Profil um, wie sie überhaupt den ganzen Körper, als gälte es eine Blume zu pressen, auf dem Grunde ausbreiten. Ein Fortschritt lässt sich bei unserem Meister gegenüber von Euphronios jedenfalls nicht verkennen. Das Mädchen rollt ihr Gewand zu einem Ballen zusammen, was nach ganz bestimmten Regeln geschehen sein muss, denn auf älteren und jüngeren Vasen[3]) wird dieser Akt des Auskleidens völlig übereinstimmend geschildert. Wer oft Gelegenheit hat, an Südländern das Entkleiden zu beobachten, dem muss auffallen, mit wieviel grösserer Sorgfalt und Liebe sie ihre abgelegten Kleider falten und legen; sie vollbringen diese Arbeit mit einer gewissen Andacht, und nach einer von Kindesbeinen an geübten Methode.

Das reizendste an diesem Mädchen aber ist der Kontur ihres schlanken Körpers. Hervorgerufen werden diese eleganten Linien durch das Zurückhängen des Oberkörpers, wodurch sich der straffe Busen so hoch hebt. Sie fühlt das Glück ihrer schönen Gestalt und ihre Reize geben ihr ein sicheres Auftreten. Den modernen Menschen werden freilich ihre allzulangen Füsse stören; aber den Antiken gefielen

---

[1]) Die Reliefs: *Michaelis*, Ancient Marbles in Great Britain, 681. Bulletino Communale, 1884, Taf. 23. Spiegel: *Gerhard-Koerte*, Etruskische Spiegel, V, 153. Gemme: *Furtwängler*, Antike Gemmen, XVII, 15.

[2]) In Attika σπάθη oder σπαθίς genannt, wie *Panofka*, Bilder antiken Lebens, 43, mit Hilfe eines Artikels im Lexikon des Pollux feststellte. Andere Darstellungen derselben: *Müller-Wieseler*, II, 728. *Baumeister*, Denkmäler, III, Taf. 92, n. 2401.

[3]) Brit. Mus. Vases, III, Taf. 8; Monumenti dei Lincei, XVI, Taf. 11, 12.

zierliche Füsschen nicht im mindesten. Der linke Fuss des Mädchens schoss allerdings infolge einer Verzeichnung über das selbst im Altertum erlaubte Mass hinaus. Noch weniger Beifall wird heutigentags die neben der Dame stehende Fussbekleidung finden.

Um den vollen Reiz der flüssigen Haarbehandlung zu würdigen, muss sich der Betrachter der Abbildung erinnern, dass das Übergehen der schwarzen Linien in Grau im Original vielmehr einen Übergang in Rotbraun und Lichtgelb bedeutet: die Haare wirken damit als ob die Sonne durch sie schiene. Ein naturalistischer Zug, der allerdings nur dem Zufall der Farbenveränderung beim Brande verdankt wird; aber die Vasenmaler nutzen diesen zufälligen Vorteil mit Bewusstsein aus.

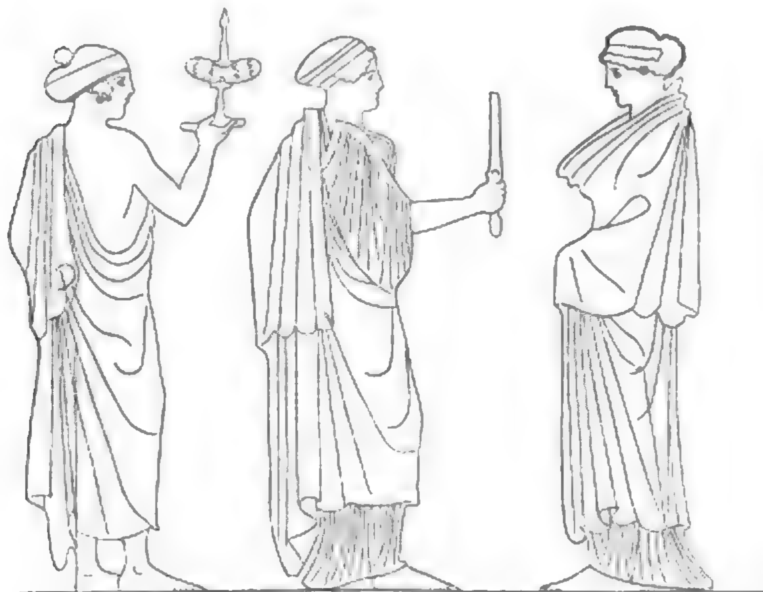


Abb. 84. Rückseite des Stamnos Taf. 107. (Nach *Lützow*, Münchener Antiken.)

Die Rückseite der Vase, Fig. 84, zeigt zwei Damen nach dem Bad, wieder bekleidet, von welchen eine der anderen den in Seitenansicht gezeichneten, darum wie eine dünne Linie wirkenden Spiegel vorhält. Die dritte Frau hat keinen Chiton; sie ist demnach für antike Begriffe nicht anständig gekleidet, kann also auch keine Dame sondern nur eine Sklavin sein. Sie trägt ein wahrscheinlich für Pomade bestimmtes Gefäss, wie ähnliche sich nicht allzuselten erhielten. Der schlanke Griff und Fuss beweist aber, dass es sich nicht um eines der häufigen Exemplare in Thon handelt, sondern um eines aus Alabaster, wie solche in Athen ebenfalls zum Vorschein kamen.

Ein Zug, den die meisten Betrachter kaum beachten werden, scheint mir das Merkwürdigste an diesen badenden Frauen. Die, welche das Kleid aufrollt, schaut nicht auf ihre Thätigkeit, sondern blickt nach den Freundinnen hinüber; diejenige, welche sich wäscht, schaut ebensowenig auf ihre Hände, sondern prüft,

wie ihr Gegenüber gebaut ist. Hierin liegt ein verblüffendes Heraustreten aus der Befangenheit dieser Kunststufe, ja selbst ein Hinausschreiten über eine noch jüngere Entwicklung. Sonst denken die Künstler des fünften Jahrhunderts an nichts anderes, als den Handelnden seine Absicht mit voller Konzentrierung aller Geisteskräfte ausführen zu lassen. Selbst der in den Anfang des vierten Jahrhunderts gehörige Apoxyomenos von Ephesos versenkt sein ganzes Denken in eine so gleichgültige Thätigkeit wie das Herausstreichen des Schmutzes aus der Höhlung des Schabeisens. Anders der Apoxyomenos des Lysipp. Der striegelt sich die Arme ab und lässt dabei seinen Blick spazieren laufen. Die leichte Arbeit muss auch dem Handelnden leicht werden; merkt man die Mühe der Handlung, so glaubt man die Mühe zu verspüren, welche den Künstler ihre Darstellung kostet. Hierin liegt zum Teil Lysipps »elegantia«, die uns vor ihm kaum begegnet. Der Maler unserer Stamnos machte einen grossen Schritt ohne zu ahnen, dass er damit seiner Zeit vorauseilt.

---

## 2. NOLANISCHE AMPHORA IN WÜRZBURG
## RÜSTENDER KRIEGER

Die Amphoren, deren Form unsere Tafel links unten vergegenwärtigt, fährt man fort »nolanische Amphoren« zu benennen, trotzdem diese Bezeichnung lediglich auf dem Zufall beruht, dass in Nola eine grosse Anzahl Amphoren dieser Gattung zum Vorschein kam, und trotzdem heute kein Zweifel mehr besteht, dass diese Gefässe nicht in Unteritalien, sondern in Athen fabriziert wurden.

Man möchte diese Form als den Triumph attischen Geschmackes bezeichnen. Das feine Abwägen der Gefässteile in ihren Proportionen lässt sich kaum weiter treiben; der leuchtende und doch nicht wie Lack blitzende Firnis, dessen tiefes Schwarz meist nur von einer oder zwei Gestalten auf jeder Seite durchbrochen wird, das Sinnvolle der aufs nötigste beschränkten Ornamente, all das lehrt diese Gattung, welche gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts hin bevorzugt war, als das denkbar Vollendetste attischer Keramik schätzen.

Unser Exemplar[1]) gehört freilich nicht zu den besten Stücken. Der dargestellte Vorgang lässt sich nicht verkennen. Ein Ephebe, dem seine Schwester die Waffen herbeibringt, rüstet sich zum Ausmarsch. Auf der Rückseite erhält der leichter bewaffnete Begleiter von einem anderen weiblichen Mitgliede des Hauses die mit Wein gefüllte Schale, um sie auszugiessen und dabei den hilfreichen Beistand der Götter anzuflehen.

Man wird bemerken, dass der Ephebe mit dem Schwert seine Haare ebenso lang trägt als die Frau auf der Rückseite. Die Vase, die aus der Zeit um 450 stammt, bringt uns neben vielen anderen den Beleg, dass die Haarpflege, das Wachsenlassen der Haare, das κομᾶν, bei dem damaligen attischen Adel wirklich jedes geschmackvolle Mass überschritten hatte. Aber noch in den vierziger Jahren

---

[1]) Aus Vulci. *Campanari*, Vasi Feoli, n. 101 (wo irrtümlich von *figure nere* gesprochen wird). Höhe 0.45. *Urlichs*, Verzeichnis, III, S. 65, n. 306.

Abb. 85. Von einer Pelike im Brit. Museum. Nach *Inghirami*, Vasi Fittili.

wird diesem weibischen Gebaren ein Riegel vorgeschoben. Die sich heraufarbeitende Demokratie konnte die eitle Putzsucht der Junker nicht mehr mit ansehen und es ging ein Gesetz durch, das wenigstens den jungen Herren verbot, lange Haare zu tragen. Das gab einen bitteren Schmerz bei der jeunesse dorée in Athen, als ihre Lockenpracht, welche ihnen der gemeine Bürgersmann, der über keinen Spezialsklaven zur Haarpflege verfügte, nicht nachmachen konnte, einer unerbittlichen Polizeiverordnung zum Opfer fiel. Noch im Jahre 424 lässt Aristophanes die jungen Ritter die Bitte an den Demos richten, wenn sie sich nun im Kriege brav geschlagen, solle ihnen der Lohn werden, ihr Haar wieder wachsen zu lassen und nach Urväter Brauch mit dem Tettix schmücken zu dürfen.[1])

Die Helmform ist eine, unmittelbar nach den Perserkriegen bis gegen die Mitte des Jahrhunderts hin, sehr beliebte. Das schönste am Bild aber sind die Köpfe, die eine starke und gesunde Rasse verraten und die uns zugleich mit ihrem Profil überzeugen, dass das, was attische Künstler des fünften Jahrhunderts unter einem »griechischen Profil« verstanden, nicht zu verwechseln ist mit der langweiligen geraden Linie von Stirn und Nase, welche Thorwaldsen und Canova von klassischer Schönheit untrennbar schien.

Niemand wird wohl von dieser Rüstungsszene den Eindruck mitnehmen, dass der Maler in der Komposition oder im Akt einen Überschuss an Erfindungsgabe verschwendet habe. Trotzdem wurde sein Werk, wenn nicht gar sein Vorbild, vervielfältigt.

Eine Pelike, also eine von der unsrigen verschiedene Vasenform, im Britischen Museum (E 405) enthält die hier in Fig. 85 nach der stillosen Zeichnung von *Inghirami*, Vasi Fittili, II, 114, wiederholten Figuren. Der Akt der Gestalten deckt sich fast; lediglich die Kleidung und die Attribute werden geändert. Den Helm bekommt hier der Ephebe in die Hand, aber die Helmform bleibt genau die gleiche, ja wahrhaftig sogar der Delphin als Verzierung. Nach dem Katalog soll der junge Mann am Helm etwas binden: was, ist mir nicht klar. Es wäre ja nicht gerade zu verwundern, wenn die Haltung der Rechten, welche auf der Amphora durch das

[1]) *Fr. Hauser*, Tettix (Österreichische Jahreshefte, IX, 75, besonders 103).

Anfassen des Schwertriemens motiviert ist, bei der Umänderung sinnlos geworden wäre. Jedenfalls erweist sich das Halten des Schwertes und Schwertgurts als das ursprüngliche Motiv, denn in dieser Fassung begegnet uns die Figur, nur im Gegensinn gesehen, schon auf einer um etwa fünfundzwanzig Jahre älteren Schale aus der Werkstatt des Brygos (*Helbig-Reisch*, Führer[2], n. 1272). Mit welchen Schneiderkünsten der Plagiator aber seine Abhängigkeit zu maskieren sucht! Die Kleidung ist das einzige, was auf beiden Vasen völlig verschieden ist. Freilich könnte auch der Maler sich selbst wiederholt haben; ob dieser Fall vorliegt, vermag ich jetzt nicht zu entscheiden, da ich die Vase in London nicht untersuchen konnte, nachdem mir der Zusammenhang aufgefallen war. Jedenfalls bedeutet diese Übereinstimmung ein arges Armutszeugnis für den Verfertiger des jüngeren Gefässes.

Zur Deutung auf Achilleus und Thetis liegt kein Anhalt vor. Denn die gleichzeitige Malerei verstand, wie die Pelike aus Kameiros (Monumenti Inediti XI, 8) beweist, diesen Vorgang unzweideutig zu charakterisieren. F. H.

---

## DIE TECHNIK

Das **obere** Bild. Vorzüglich erhalten. In der Vorzeichnung, die sich auch auf das Ornament erstreckt, keine Änderung. Der Umriss der Figuren nur mit Pinsel, auch die Gesichter besitzen keinen Reliefkontur. Die Haarpartien erscheinen in schönstem rotbraunen Firnis. Die Lasur gleichmässig im warmen Tone, der Grund tiefschwarz. Alle Vasen, die zur Klasse unseres Gefässes zählen (I, 19, 35—37), führen nicht allein dasselbe Ornament (nebenstehend), sondern zeigen auch ganz übereinstimmend dieselbe vorzügliche, unübertroffene technische Behandlung. Sie stammen aus einer Werkstätte, ja vielleicht alle aus einer einzigen Hand.

Beim **unteren** Bilde sind die vorgezeichneten Beine des Mädchens mit dem Schilde beachtenswert; dieses Mädchen hatte in der Vorzeichnung den rechten Unterarm zuerst scharf nach oben gebogen. K. R.

Abb. 86. Vom Stamnos in München.

Abb. 87. Form des Argonauten-Kraters.

## TAFEL 108
## KRATER IM LOUVRE
## ‚ARGONAUTEN' UND NIOBIDEN

Die Vase der Vasen würden wir den Krater von Orvieto[1]) nennen, wollten wir wie ein Orientale sprechen; denn kein antikes Gefäss kommt ihm an kunstgeschichtlicher Bedeutung gleich, keinem verdanken wir einen ebenso beträchtlichen Fortschritt in der Kenntnis der grossen Malerei seiner Zeit.

Wie schon der erste Herausgeber, Karl Robert, sah, wurde durch dieses Vasenbild die Kompositionsweise der Wandgemälde Polygnots und seiner Mitarbeiter, die Brunn allein aus den Worten des Pausanias erschlossen hatte, endgültig bestätigt: die einzelnen Gestalten waren nicht in scharfgetrennten Reihen, sondern in wechselnder Höhe des Standpunktes über das Bildfeld verteilt. Aber mehr als dies. Wenn sich an sechs der dargestellten siebzehn Gestalten die Lippen öffnen und die Zähne dazwischen zum Vorschein kommen, so steht leibhaftig vor unseren Augen, was Plinius (XXXV, 58) als eine Polygnot verdankte Neuerung zu verzeichnen weiss: »er zuerst führte in der Malerei einen grossen Fortschritt durch, indem er den Mund öffnen, die Zähne zeigen liess, das Antlitz von seiner alten Starrheit befreite.« Auch

[1]) Aus Orvieto. Fundbericht im Bulletino 1881, S. 278 (*Helbig*). Gefunden in einem Doppelkammergrab, in dessen erstem Raum eine spät schwarzfigurige Hydria und der Monumenti Inediti, XI, 50, publizierte Stamnos mit Herakles und Sileus zutage kam; genauer gesprochen: die Mehrzahl der Fragmente der Sileusvase lag in der ersten Kammer, die meisten Stücke unseres Kraters in der zweiten. Die Hydria, die übrigen mitgefundenen Amphoren (zum Teil lokaler Fabrik) und Schalen mit Malereien in unteritalischem Stil vermag ich nicht mehr nachzuweisen. — Höhe 0,55. Ging durch den Besitz von R. Mancini, Aug. Castellani, Tyskiewicz in den Louvre. G. 341, *Pottier*, Catalogue, III, S. 1082. Abgebildet: Monumenti Inediti, XI, 38—40 (mit falscher Angabe schraffierter Schatten; Schwarz im Innern der Schilde vergessen). Danach A: *Winter*, Kunstgeschichte in Bildern, 90; *Spiel*, Weltgeschichte der Kunst, Taf. 2; *Springer-Michaelis*, Handbuch[8], 205. A und B: *Reinach*, Répertoire des vases, I, 226. B: *Roschers* Lexikon, III, 399. Bessere Abbildungen einzelner Köpfe: Monuments Grecs, 1895, S. 15. Besprochen: Nach Helbig von *Karl Robert*, Annali, 1882, S. 273. *Winter*, Jüngere attische Vasen, 44. *P. Gardner* im Journ. Hellen. Stud., X, 117 (dessen evident verfehlte Deutung kein Eingehen lohnt), mit Umriss. *Benndorf*, Gjolbaschi 166. *Robert*, Nekyia, 39 (mit Umriss); ders. Marathonschlacht, 61. *Milchhoefer* im Jahrbuch 1894, S. 74. *Girard* in Revue des Études Grecques, 1894, S. 360; ders. in Monuments Grecs, 1895, S. 7 (mit Umriss). *Schreiber*, Wandbilder des Polygnotos, 126 (mit Umriss). *Furtwängler* bei Roscher, Lexikon, I, 2234; oben im Text, I, 134. *Rehm*, Ficoronische Cista, 66.

der *antiquus rigor* ist in unserem Bild überwunden. An mehreren der Dargestellten runzelt sich die Stirne, zwischen Auge und Nase ziehen sich Falten herunter. Ähnliches hatten wir zwar vereinzelt schon in älteren Bildern wahrgenommen, aber nur dann, wenn es sich um heftigen Gemütsausdruck handelte. Während früher selbst bei den wildesten Körperbewegungen die Gesichtszüge in der Regel ruhig blieben, so beobachten wir hier umgekehrt ganz ruhige Körperhaltung und einen damit geradezu kontrastierenden tiefen Ausdruck im Antlitz.

Die seither weitaus überwiegende reine Profilansicht des Körpers kommt auf der ganzen Vase nicht vor; denn nicht einmal der Körper der Athena wird in scharfer Seitenansicht gezeichnet; ja selbst das Pferd dreht sich aus dem genauen Profil heraus; denn man blickt schräg auf seine Brust und auf die Stirnseite seines Kopfes. Verkürzung der Körperteile sucht der Maler geflissentlich. Anatomische Details werden mit einer Ausführlichkeit angegeben, wie sie frühere, ja auch die meisten der gleichzeitigen und späteren Vasenmaler nicht kennen. Über einen weiteren entscheidenden Schritt der zeichnenden Kunst legt erst unsere neue Abbildung Zeugnis ab: in den Faltentiefen sitzen hier und dort Schatten. Die geradlinig ausgezogenen Falten verschwinden mehr und mehr und im Gewande treten hier zum ersten Male die sogenannten Augen auf. Fünf der Gestalten drehen ihren Kopf aus der üblichen Profilstellung heraus. Das aber sind »*inventa*«, welche Plinius (XXXV, 56) einem Vorgänger Polygnots, dem Kimon von Kleonai, zuschreibt; »er erfand die Katagrapha, das sind Schrägbilder, und Variation der Gesichtsbildung, das Zurück-, das Auf- und Abwärts-Blicken; er hob an den Gliedern ihre einzelnen Teile hervor, liess die Adern heraustreten und erfand in der Gewandung Falten und Tiefen.« Mit all diesen Erfindungen hat zwar die Malerei ihre volle Eigenart noch nicht entdeckt, aber der erste entscheidende Schritt zur Trennung von der Plastik ist mit der Aufnahme der Verkürzung gethan.

Man empfindet den belebenden Hauch des Bahnbrechers beim Anblick dieser Vase. Nicht in dem Sinne als ob wir den Vasenmaler für den schöpferischen Geist erklären wollten; aber da uns nun einmal die epochemachenden Schöpfungen verloren, so führt er uns, man möchte sagen, eine Momentaufnahme des Ringens jener Bahnbrecher vor Augen. Wie weit die Distanz ist zwischen dem Können unseres Meisters und einem Original von Polygnot, das werden wir nach Verlust von dessen Werken nie genau angeben können. Dass allein schon der Wegfall der Farbe, wenn auch Polygnot nach dem Urteil alter Kenner über einen »*simplex color*«, eine primitive Farbengebung nicht hinauskam, einen erheblichen Abstand involviert, darüber ist sich jedermann klar. Ebenso sicher können wir aber auch sagen, dass der Maler des Kraters als Zeichner betrachtet, völlig auf der Höhe seiner Zeit steht. Denn wir vermögen wenigstens den Vergleich mit einem Skulpturwerk der gleichen Periode anzustellen, welches repräsentiert, was um 460 die griechische Kunst zu leisten vermochte: die Giebel von Olympia. Wenn wir auch nach den Erfahrungen bei Preisbewerbungen in unseren Tagen die Entscheidung der olympischen Baukommission nicht von vornherein als unfehlbar betrachten werden, annähernd wenigstens muss zum Schmuck des höchsten Heiligtums der Griechenheit das geleistet sein, was hellenische Kunst damals überhaupt zu erreichen erlaubte. Rein künstlerisch betrachtet steht aber unsere Vase um kein Haar tiefer als die Giebelskulpturen. Die Verzeichnungen im Vasenbild werden durch die Giebelstatuen in den Schatten gestellt; die Kenntnis des menschlichen Körpers, wie die Pferdedarstellung steht auf gleicher Höhe; die Freiheit in den

Stellungen und Bewegungen, der Gesichtsausdruck giebt den Giebeln nichts nach. Für uns, die wir mit der gesamten Malerei der grossen Zeit griechischer Kunst so unendlich viel verloren haben, ist es wichtig, wenigstens den Wert dessen, was wir noch besitzen, nicht zu unterschätzen.

Dass unser Maler seine Vorbilder gerade unter den Schöpfungen Polygnots und seiner Genossen sucht, das lässt sich, sicherer als durch den Krater von Orvieto, durch den Rest[1]) eines anderen Werkes von ihm erweisen. Die hier in Fig. 88 wiedergegebenen Fragmente in Berlin stammen ohne Zweifel von der Hand unseres Meisters. Und ebenso zweifellos ist, dass sie von der Kentaurenschlacht im Theseion abhängen. Unter der völlig dem Apollon in der Niobidenszene entsprechenden Gestalt, sieht man die Reste eines platt am Boden liegenden Kentauren; der apollinische Jüngling kämpft weiter gegen einen zweiten Kentauren. Von der Kentauromachie im Theseion erfahren wir durch Pausanias gerade nur soviel, dass die Lapithen in noch unentschiedenem Kampf mit den Gegnern dargestellt waren und dass Theseus allein schon einen Kentauren erlegt hat. So oft haben wir uns darüber zu beklagen, dass an einer Antike das punctum saliens fehlt, darum freuen wir uns, dass der kleine Scherben zufällig den entscheidenden Rest der Darstellung enthält, welchen ebenso zufällig Pausanias gerade am Gemälde des Theseion der Erwähnung wert hielt. Damit es uns nicht zu gut geht, erlaubt die Überlieferung leider nicht zu entscheiden, ob die Kentauromachie von Polygnot oder von Mikon ausgeführt war;[2]) nur dass einer der Meister des polygnotischen Kreises ihr Urheber war, können wir mit gutem Gewissen behaupten.

Allein von der Darstellung auf der Hauptseite des Orvietaner Kraters wird entsprechend dem Vorschlag des ersten Herausgebers meist angenommen, dass sie von dem Gemälde des Mikon im Anakeion zu Athen inspiriert sei. Über dieses Wandgemälde wissen wir aus der Überlieferung nur im allgemeinen, welches sein Gegenstand war: die Argonauten, und gelegentlich erfahren wir noch, dass in dem Bild die Töchter des Pelias und Akastos mit seinen Rossen zu sehen waren. Weder von den Peliaden noch von Akastos noch seinen Rossen findet sich eine Spur auf dem Krater. Die Anwesenheit der Peliaden macht nur soviel sicher, dass die Szene des Wandgemäldes in Jolkos spielt. Allein dass es sich um die Rückkehr der Argonauten oder um eine Versammlung derselben vor der Abfahrt handle, wird durch das wenige Wissen, das uns über das Gemälde zur Verfügung steht, recht unwahrscheinlich. Wenn, wie Robert den Peliaden zulieb annimmt, der Palast des Pelias im Bilde selbst zu sehen war, so würde Akastos, der als Bruder der Peliaden von eben diesem Palaste herkommt, nicht auf einem Wagen die kurze Strecke zurücklegen. Noch weniger aber würde das Gespann die Rückkehr der Argo erwarten. Welcher Moment der Argonautensage Mikon als Thema gestellt war, bleibt zum mindesten zweifelhaft.

Aber sehen wir nun zu, ob die Heldenversammlung auf dem Krater sicher aus Argonauten zusammengesetzt ist. Über jeden Zweifel erhaben kann man die Deutung nur bei zwei Gestalten im Bild nennen, bei *Athena* und *Herakles*. Und ein weiteres macht die Komposition völlig klar, dass Herakles, der so absichtlich in

---

[1]) Berlin. *Furtwängler*, Vasensammlung, 2403. Die Abhängigkeit der Vase vom Bild im Theseion hat zuerst *Robert*, Marathonschlacht, 49, erkannt.

[2]) *Robert*, Marathonschlacht, 47, entscheidet sich für Polygnot.

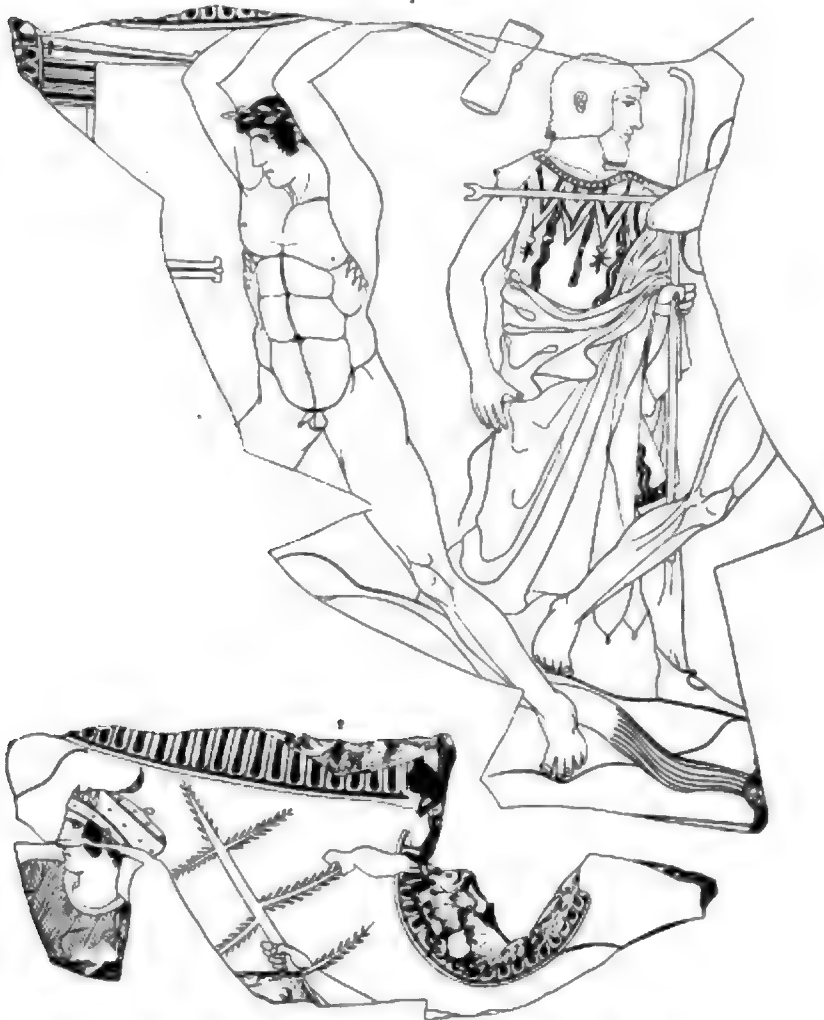



Abb. 88. Vasenscherben in Berlin. Nach Archäologische Zeitung 1883. Taf. 17.

die Mitte gerückt ist, als Protagonist in der Szene betrachtet werden muss. Eine Erklärung, welche dem Hervorheben des Herakles keine Rechnung trägt, kann nicht richtig sein. Diesen Zug hat Girard zuerst betont und er suchte, da für ihn die Thatsache, dass es sich um Argonauten handelt, feststeht, eine Szene, in welcher Herakles seinen Genossen mit Vorwürfen gegenübertritt; das passte zu dem Aufenthalt auf Lemnos, wo die kühnen Schiffer in den Armen der lemnischen Witwen die Weiterfahrt völlig vergessen hatten. Allein die Lemnierinnen wären bei diesem Vorgang unmöglich zu entbehren und gerade der Held, vor dem Herakles mit finsterer Miene steht, macht nicht zum mindesten den Eindruck, als wäre sein einziger Gedanke, für die Vermehrung der Bevölkerung von Lemnos zu sorgen. Er trägt die Backenschirme seines Helmes heruntergeklappt, ist also zu unmittelbar bevorstehendem Kampf gerüstet.

Wie sich die kampfbereite Rüstung nicht mit der von Girard angenommenen Szene reimt, so passt sie überhaupt nicht für einen Argonauten, der im Begriff ist, aufs Schiff zu steigen; auch kein mittelalterlicher Ritter würde sich zu einer Seereise das Visier heruntergeschlagen haben. In sicheren Argonautenbildern tragen die Genossen des Jason keinen Helm. Die ganze Deutung auf Argonauten hat das Bedenken gegen sich, dass sie nicht aus der Darstellung heraus gesehen, sondern durch Folgerungen erschlossen ist. Robert sagt, Athena steht hier nicht neben ihrem sonstigen Schützling, neben Herakles, sondern neben dem Vollgerüsteten. Dessen Hervorhebung erkläre sich entweder durch patriotische Rücksichten des Malers oder durch den Mythos, also entweder Theseus oder Jason. Durch eine weitere ähnliche Folgerung wird dann Theseus eliminiert. Allein Athena kann ja auch zu der Gesamtheit dieser Helden gehören.

Ausser diesem Schluss lässt sich absolut nichts zugunsten der Argonautendeutung anführen und gegen sie spricht die Erwägung, dass der Künstler Argonauten in einer Szene, welche sie nicht an sich schon, wie z. B. die Erlegung des Drachen, als solche erkennen lässt, unbedingt durch irgend eine charakteristische Beigabe hätte auszeichnen müssen, sei es nun die Hinzufügung der Argo, welche ja selbst bei völlig deutlichen Abenteuern des Argonautenzugs nicht fehlt, oder die Ausstattung eines oder des anderen Teilnehmers mit einem Ruder[1]) oder endlich die Hinzufügung der Boreaden. Und das Hervorheben des Herakles bleibt unerklärt.

Die von Robert beobachtete Thatsache, dass Athena in unserem Fall nicht als Schirmerin des Herakles auftritt, dient auch meiner Auffassung als Ausgangspunkt. Beide Gottheiten gemeinsam nehmen die Versammelten in Schutz. Aus diesen fällt eine Gestalt heraus: der nur mit dem Oberkörper sichtbare Streiter, der allein die volle Hoplitenrüstung des wirklichen Lebens trägt. Allen übrigen fehlt der Panzer; wir werden also hinter ihnen eher Heroen als wirkliche Menschen suchen.

Zwei antike Kunstwerke, die wir nur aus litterarischen Erwähnungen kennen, die Marathonschlacht des Mikon und Panainos in der Stoa Poikile zu Athen und das marathonische Weihgeschenk, das die Athener von der Hand des Phidias ausführen liessen und nach Delphi stifteten,[2]) weisen uns einen neuen Weg zur Erklärung der Vase. 'Αθηνᾶ τε καὶ 'Ηρακλῆς treten in jenem Bild der Poikile als σύμμαχοι θεοί der Athener auf. Neben Athena, deren Anwesenheit sich ohne weiteres erklärt,

[1]) Wie der unterhalb des Schiffes hockende Argonaut auf der Cista, dem *Behn*, 40, ohne Grund das Ruder abstreitet. Die Schiffer im Süden tragen regelmässig ihre Ruder mit sich nach Hause.

[2]) *Pomtow* in Klio, VIII, 73—102.

tritt Herakles, nicht nur als der Ortsheilige von Marathon, sondern weil an seinem Heiligtum die Athener ihr Lager aufgeschlagen hatten.[1]) Im delphischen Anathem finden wir ausser dem von den Göttern geehrten Miltiades und den drei Heroen Kodros, Theseus, Philaios auch sieben Eponymen der Phylen.

Die heroischen Streiter unserer Vase halte ich für die Vertreter der attischen Phylen, die sich um Herakles herum gelagert hatten und nun am frühen Morgen, von Herakles zum Kampfe gegen die Perser gerufen, sich rüsten. Der halbverschwindende, nichtheroische Krieger, ein Vertreter des Heeres, blickt auf die Ebene hinaus und staunt über die Scharen der sich heranwälzenden Feinde. Warum unseren Helden die Sorge auf ihre Stirnen geschrieben steht, verstehen wir nun; verstehen auch weshalb sie sich rüsten. Der zu Füssen des Herakles gelagerte, hochgewachsene Jüngling mit Petasos scheint sich eben vom Boden erheben zu wollen. Vielleicht dachte der Maler bei ihm an *Theseus*, nicht wie im Bilde des Mikon ἀνιόντι ἐκ γῆς εἰκασμένος, aus der Erde aufsteigend, sondern einfach: aufstehend. Beim Jüngling mit Pferd, drängt sich der Name *Hippothoon* auf. Hippothoon fehlt zwar gerade unter den Statuen des Phidias, jedoch, wie allgemein angenommen wird, erst infolge einer nachträglichen Störung der Reihe. Das Überwiegen der Jugend unter den Heroen könnte sich dadurch erklären, dass sie hier als Mitkämpfer der Athener auftreten. Aber in Bezug auf das Alter dieser Helden scheinen die Künstler überhaupt keinem festen Kanon gefolgt zu sein. Auf der Meidiashydria sind Hippothoon, Antiochos, Oineus als Epheben behandelt, desgleichen Demophon, trotzdem sein Bruder Akamas, mit dem er sonst immer in gleichem Alter stehend gedacht wird, dort als bärtiger Mann auftritt, welcher seinem Alter nach der Vater des Demophon sein könnte.[2])

Diese Erklärung will ich zwar selbst nicht als völlig sicher hinstellen, bin aber nichtsdestoweniger überzeugt, dass sie den entscheidenden Zügen im Bild gerechter wird als alle seither gegebenen. Sie berücksichtigt die Auswahl der schützenden Götter und das Hervorheben des Herakles, wird der bangen Stimmung aller Anwesenden gerecht, und motiviert endlich das Aufbrechen zum Kampf. Das Band mit den Argonauten des Mikon mussten wir — und ich habe mich selbst lange dagegen gesträubt — zerreissen. Aber sollte durch unsere Deutung nicht eine neue Beziehung zu Mikon sich darbieten, nämlich zu dem Marathonbild in der Poikile, das er zusammen mit Panainos ausführte? Robert selbst betonte nachdrücklich wie hypothetisch seine Wiederherstellung des Bildes bleiben müsse, die sich auf nicht wesentlich mehr denn auf die allgemeine Inhaltsangabe bei Pausanias und einige wenige dem Zufall verdankte Nennungen einzelner Gestalten sich gründen kann. E silentio ist keinenfalls zu schliessen, dass dort nicht, ebenso gut wie der Heros Marathon und Butes, auch die attischen Phylenheroen dargestellt waren.

Unsere Vase trägt, wie dies für das Gemälde von Mikon und Panainos ausdrücklich bezeugt wird, keine Inschriften. Da selbst ein antiker Betrachter der Nekyia und der Iliupersis des Polygnot ohne Hilfe der Namensbeischriften bei mehr als der Hälfte der dargestellten Figuren ihren Sinn niemals hätte erraten können, so dürfen wir uns nicht allzu sehr wundern, wenn eine Erklärung des inschriftlosen Hauptbildes der Vase volle Sicherheit nicht zu erreichen vermag.

---

[1]) *Robert*, a. a. O., 32; 39.

[2]) Die Phylenheroen wurden neuerdings auch im Parthenonfries erkannt von *Arvanitopulos*, Athenische Mitteilungen 1906, 38, und von *Weissmann*, Hermes, 41, 619.

Auf den ersten Blick verstehen wir dagegen, was die Rückseite des Kraters, hier in Fig. 89 nach der Abbildung der Monumenti reproduziert, darstellen soll. Apollon und Artemis rächen an den Kindern der Niobe die Schuld der Mutter. Wer meint, dass ein Kunstwerk durch sinnvolle Bezüge gewinnt, der kann in der Bestrafung der ὕβρις eine Grundidee aus den Bildern beider Seiten herausschälen. Drei Söhne und eine Tochter haben die Götter bereits getroffen und da sie fortfahren in die Ferne zu schiessen, so glauben wir auch die übrigen Kinder unter den rächenden Geschossen fallen zu sehen. Schon die Zahl der Kinder, welche zwar in den literarischen Angaben schwankt, jedoch in einem Punkte konstant bleibt, dass der Niobe ebensoviele Söhne als Töchter zugeschrieben werden, schon die Ungleichheit in der Zahl der Geschlechter verrät, dass unsere Darstellung nur einen Ausschnitt aus einem grösseren Ganzen vorlegt. Die Thatsache eines Auszugs aus abgerundetem Zusammenhang mag Schuld sein, wenn jetzt diese Seite des Kraters als Komposition so gar unbefriedigend, so zerflattert wirkt. In drolliger Gedankenlosigkeit stellt der Maler, wie in einer gewöhnlichen Kampfszene, auch einen fehlgegangenen, in der Erde steckenden Pfeil dar; als ob es auch einem Gott passieren könnte, dass er einmal vorbeischiesst. Man beachte, dass die Abbildung den in die rechte Schulter des Mädchens eingedrungenen Pfeil vergass. Viel Mühe gab sich der Maler mit dieser Seite nicht. Unvermögen darf es ja nicht zugeschrieben werden, wenn in den Gesichtern der zum Tode Getroffenen so gar keine Spur von Schmerz oder Schrecken zu finden; diese Stumpfheit wirkt um so störender, als auf der Vorderseite eine geringere seelische Erregung mit übergrossem Nachdruck betont wurde.

Wie haben wir das Übereinanderschieben der Gestalten in diesem und verwandten Bildern zu verstehen? Wiederholt wurde die Ansicht verfochten,[1]) der Maler denke sich seine Menschen an einem Bergabhang agierend; speziell bei unserer Vase sollten die vermeintlichen Argonauten an einem Strandgebirge, die Niobiden sich auf dem Kithairon bewegen. Allein diese Auffassung lässt sich mit unzweideutigen Daten nicht in Einklang bringen.

Dass für diese Maler höher oben im Bild nicht auch in Wirklichkeit einen weiter oben gelegenen Standpunkt bedeutet, das geht schon daraus hervor, dass mehrere Male in den oberen Partien Schiffe ankern. Ausser der Ficoronischen Cista bietet ein Beispiel der im Text, I, 304, abgebildete Argonautenkrater Jatta, auch die Hydria bei *Gerhard*, Auserlesene Vasenbilder, 154. Und ein spätes Mosaik, welches den Raub der Europa in wesentlich gleicher Komposition anordnet (*Jahn*, Europa, Taf. 2), reiht die Freundinnen der Geraubten, welche mit ihren Füssen den Rand des Wassers berühren, über dem Kopf der Europa auf. Hier lassen die Naturgesetze keinen Zweifel, dass vom Standpunkt des Stieres bis zu den Mädchen die topfebene Fläche des Meeres hinführt und das scheinbare Ansteigen der Fläche erklärt sich nur daraus, dass der Horizont sehr hoch angenommen wird. Auch der Maler des Argonautenkraters wählt diesen hohen Augenpunkt, wie dies unwiderleglich die Verschiebung im Bilde selbst erweist. Man betrachte das Pferd mit dem seinen Zügel haltenden Reiter, der also dicht neben dem Rosse steht. Schon die rechten Hufe stehen höher im Bild als die linken und noch höher die Füsse des Jünglings. Eine solche Verschiebung erklärt sich aber nur durch eine

[1]) *Robert*, a. a. O., 91.

Abb. 89. Monumenti Inediti, Vol. XI, Tav. 40.

Ansicht schräg von oben. Auch an der Niobetochter würde ihr rechtes Bein nicht zum Vorschein kommen, wenn nicht der Blick von oben auf sie fiele.

In der That also wird von unseren Malern etwas der Kavalier-Perspektive Entsprechendes, eine Blickrichtung, die etwa unter einem Winkel von 45° auf die Bildfläche fällt, angenommen, nur freilich dieselbe nicht konsequent durchgeführt, weil die Gesetze der Perspektive noch nicht theoretisch erkannt sind.[1])

Die Erklärung, wie die Maler gerade auf die Wahl eines so hohen Augenpunktes verfielen, liegt recht nahe. Wir müssen uns nur ins Gedächtnis rufen, dass die Malerei Verschieben der Bodenfläche einführt in derselben Epoche, in welche die Entwicklung des Dramas und der Theateraufführungen fällt. Unter einem solchen Winkel sieht der an hohem Punkt des Zuschauerraumes Sitzende die Vorgänge in der Orchestra. Wer in Wirklichkeit nie von einem antiken Theatron auf das mit Menschen gefüllte Rund der Orchestra hinabsah, der kann in der Abbildung bei *Dörpfeld-Reisch*, Das griechische Theater, Taf. 12, die Begründung unserer Auffassung finden.

Vom Theater also, dessen Einfluss im Altertum keineswegs wie mit vollem Recht gegenwärtig von der bildenden Kunst wie die Pest gemieden wird, vom Theater ging die Anregung zu dieser Neuerung aus. Der Einfluss dramatischer Aufführungen auf die Malerei, welcher sich für die Periode nach 400 ohne weiteres zu erkennen giebt, lässt sich auch aus anderen Zügen für die frühere Zeit erweisen. Denn nur durch Nachahmung von Versatzstücken erklärt sich, wenn die Malerei für »Fels« einen stereotypen Ausdruck, ein pilzartig oben ausladendes Gebilde sich aneignet und für »Höhle« stets den gleichen halb-ellipsenförmigen Bogen beibehält.

Den auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ungeübten Beobachter werden beim Anblick dieser Vase die vielen Verkürzungen, die manchmal zwar gewollt, aber nicht gezeichnet sind, derart stören, dass er das Werk eines in den gewohnten Geleisen weiterschreitenden Gefässmalers bei weitem vorzieht. Es ist das Verhängnis für den Fortschritt, dass er sein weit gestecktes Ziel nicht sofort erreichen kann; seine ersten tastenden Versuche wirken stets unvollkommener, als was aus alter Tradition erwachsen. Aber wir heutzutage sind gar nicht mehr imstande, abzuschätzen, wie ungeheuer die Schwierigkeiten waren, die sich der Durchführung dieses ersten wichtigsten Schrittes der Malerei entgegenstellten, der Erschliessung der Tiefendimension. Gewiss ist soviel: was uns der Krater von Orvieto vor Augen führt, bedeutet einen der entscheidenden Wendepunkte in der Kunstentwicklung.

Doch wollen wir die kunstgeschichtlichen Probleme, welche sich an dieses Werk knüpfen, hier nicht erörtern. Unsere nächste Lieferung bringt zwei neuaufgetauchte Gefässe der gleichen Periode und der gleichen Kunstrichtung. Sie erweitern unseren Blick und darum sparen wir uns die allgemeinen Gesichtspunkte bis zu ihrer Besprechung auf.

F. H.

---

[1]) Dass ein hoch gewählter Horizont vorliegt, hat auch *Schöne* im Jahrbuch 1893, 197, erkannt, verstand aber nicht, seine Ansicht strikt zu beweisen.

## DIE TECHNIK

Die Vase hat viele Sprünge. Gänzlich verdorben ist ein Teil des Armes und der Hand von Athena, der linke Fuss der nächsten Figur, teilweise Haar und Auge des sitzenden Kriegers, und von dem Dahinterstehenden der Kopf und die Spitzen der Backenschienen. In der feinen Vorzeichnung ist nur der Schild unter Athena geändert und zwar aus seitlicher Lage zur Vollansicht. Der Maler zeigt in der Beherrschung des Materials und in zeichnerischer Gewandtheit hervorragendste Meisterschaft. Bei einzelnen Gesichtern weicht er vom herkömmlichen Schema ab, gibt Falten an, öffnet den Mund, zeichnet in diesen die Zähne, gibt dem Auge Leben, indem er in das Schwarze zuweilen ein kleines Pünktchen einsetzt. Die Relieflinien überall von grösster Feinheit, Präzision und Klarheit.

Den aus feinsten Relieflinien hergestellten Muskeln nimmt er, wie teilweise auch den Falten, durch Zugabe feiner heller Firnisstriche die Härte. Bei den Falten mag er dabei auch an die Bezeichnung des Tieferliegenden gedacht haben. Modulation der Körperteile lag ihm natürlich völlig fern. Dort wo Brust- und Bauchmuskel ein kleines Dreieck bilden und dort wo beim Sägemuskel ähnliche Figürchen entstehen, liebt er die Flächenausfüllung. Dabei hatte er aber nur die deutlichere Hervorhebung, die bessere Trennung der Körperteile im Sinne. Unter dem Haar der linken Gestalt glänzen die Relieflinien des Ohres hervor. Relieflinien haben die Haare der Athena und die des sitzenden Kriegers. Die des Herakles zeigen wenig erhabene, gerauhte Tupfen. Das Weiss im Schilde gut erhalten.

Die Löwenhaut[1]) und einiges andere mit sehr hellem Firnis überstrichen. Die Bogensehne, der herabhängende Pferdezügel und einige Fusslinien im rechten Bildteile aus Relieflinien. Die übrigen Fusslinien aus nur in Spuren noch vorhandenem Weiss.

K. R.

---

[1]) *Pottier*, Catalogue III, S. 1085, sagt: la peau de lion d'Hercule est même picotée et incisée au burin.

## TAFEL 109.

## 1. PELIKE IN BRESLAU

### AMAZONOMACHIE

Dieser Amazonenkampf[1]) übersetzt in flüssigeren Stil Gestalten, welche uns in strenger Durchbildung auf älteren Vasen[2]) begegnen. Da wir in der folgenden Lieferung auf die Nachwirkungen der Amazonen-Bilder, wie sie der um Polygnot sich gruppierende Kreis der grossen Wandmaler geschaffen hat, ausführlich einzugehen haben, so betrachten wir für jetzt an unserer Vase nur das, was ihr spezielles Interesse ausmacht. Das ist eine relativ weitgehende Schattierung. Zu beiden Seiten vom rechten Bein der Amazone, längs dem unteren Rand ihres Chitons, an ihrem linken Arm, an den unter dem Kinn durchgezogenen Laschen ihrer Kapuze, auch entlang den Kinnladen beider Krieger, am Petasos des Leichtbewaffneten sitzen Lagen von verdünntem Firnis, welche zweifellos Schatten darstellen. Auch der Schild und der Helm werden durch Strichlagen zu modellieren versucht.

Unsere Vase kann aus nicht erheblich späterer Zeit stammen als der Mitte des fünften Jahrhunderts. Um diesen Zeitpunkt verwendet also, wenn auch nicht konsequent, ein Vasenmaler Schattierung und zwar Schlagschatten, während man dem leitenden Meister der Malerei, dem Polygnot, in seinen grossen Wandbildern jede Schattengebung glaubt absprechen zu dürfen.[3]) Allein es ist völlig undenkbar, dass einer der wichtigsten Fortschritte, mit dem die Malerei erst beginnt, sich von der Linearzeichnung zu emanzipieren, durch das Handwerk früher erreicht sein sollte, als von der grossen Kunst. Die Leistungen der Vasenmaler erlauben einen so sicheren Schluss auf das Können der grossen Meister, wie das Leuchten des Mondes auf das Licht der Sonne. Eben weil aber die Beispiele von Schattierung in relativ so früher Zeit noch sehr spärlich sind, gewinnt diese Vase die Bedeutung eines Dokuments.

## 2. PELIKE IN MÜNCHEN

### APOTHEOSE DES HERAKLES

Der Lohn des Herakles, des vielgeprüften Helden, der all die unerhörten Mühsale des Erdenlebens treulich überstanden und nun die ewigen Wonnen des Olymps geniessen darf, hat schon die älteste griechische Kunst auf ihre Art beschäftigt. Mit ihrer kindlichen Kompositionsweise auf Figurenreihen beschränkt,

---

[1]) Das Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau hat die Vase in München als aus Griechenland stammend erworben.

[2]) Solche sind abgebildet bei *Benndorf-Niemann*, Das Heroon von Gjölbaschi, 135, 142. Die Gruppe kehrt in ihren Grundzügen auch wieder im Fries des Heroons, Taf. 15, Platte 16.

[3]) *Robert*, Marathonschlacht, 104.

wählt sie aus dem Mythos diejenige Szene aus, welche sich am ehesten als Prozession fassen liess, den Einzug in den Olymp. Auf verschiedene Weise wird versucht, das Staunen des Ankömmlings aus einer anderen Welt vor all der himmlischen Pracht deutlich zu machen. Athena oder Hermes muss ihn wie ein unwillig folgendes Kind am Arm vor das Angesicht des Zeus schleppen. Anders nuanciert diese Angst der Meister Sosias auf seiner Schale, Alte Denkmäler, I, 9: der Held, der auf Erden das Fürchten nicht gelernt, muss von Athena in den Göttersaal geschoben werden, und er ruft beim Anblick dieser überirdischen Pracht ein banges ‚lieber Gott!' aus: Ζεῦ φίλε!

Daneben tritt schon in der jüngeren schwarzfigurigen Vasenmalerei eine andere Auffassung. Athena bringt Herakles auf ihrem Viergespann, das sie selbst lenkt, zu den Göttern, z. B. *Gerhard*, Auserlesene Vasenbilder, 137, 139. Diese Fahrt zum Olymp hält unser Meister,[1]) der in der Mitte des fünften Jahrhunderts arbeitete, fest, setzt aber an Stelle des Zieles, der Ankunft bei den Göttern, vielmehr den Ausgangspunkt, die Abfahrt vom Scheiterhaufen, der die irdischen Reste des Zeussohnes zerstört.

Unten in der Mitte ordnet der Maler den verglimmenden Scheiterhaufen an. Ursprünglich müssen wir uns die Scheite so sorgfältig geschichtet denken, wie an der Pyra des Patroklos (Taf. 89) oder des Kroisos (Mon. Ined., I, 54); jetzt aber stürzte der Aufbau ineinander, schwache Flammen lodern noch auf und dazwischen kommt ein Metallpanzer zum Vorschein. Herakles solle in voller Panhoplie auf den Oeta gebracht werden, um dort verbrannt zu werden: so verlangt das delphische Orakel. Von dieser Rüstung blieb auf unserem Bild in den Flammen nur der Panzer.[2]) Zwei Mädchen mit Wasserkrügen eilen herbei, um den Brand zu löschen. Die vordere, welche ihre Hydria bereits ausschüttet, wird *Arethusa* (αρεθοσα) benannt; die andere, mit dem Krug auf dem Kopf, heisst *Premnusia* (πρεμνοσια). Dieser letzte Name wird nur ein einziges Mal in der Litteratur genannt und zwar im Lexikon des Hesychios als Namen einer Quelle in Attika. Arethusa aber kehrt sehr häufig als Bezeichnung einer Quelle wieder und haftet keineswegs allein an der von Syrakus. Da jede Figur im Bilde ihren Namen haben sollte, so schrieb der Maler nicht beiden Mädchen gemeinsam Νύμφαι bei, sondern benamste sie mit ihm geläufigen individuellen Nymphennamen.

---

[1]) Aus Vulci, Sammlung Canino. Höhe 0.415. *Jahn*, n. 384. Gut abgebildet: Monumenti Inediti, IV, 41, und Annali 1847 (*Roulez*, S. 271), Taf. O. Sonderbarerweise behauptet *Heydemann* Vase Caputi, 10, dass »die Publikation leider nicht genau, wie aus Jahns Beschreibung hervorgeht und ich aus Autopsie bezeugen kann«. Jahn sagt nur, der rechte Arm des Skopas fehle und derselbe sei in der Abbildung nicht richtig ergänzt. Der rechte Arm mit dem grössten Teil der Keule beruht allerdings auf Ergänzung; da aber deren dickeres untere Ende alt, so ist damit das Wesentliche gegeben. Es wäre nur zu wünschen, dass Heydemann stets so gute Abbildungen veröffentlicht hätte, wie die genannte in den Monumenti. Nie sind die Vasenpublikationen des Instituts besser als in den vierziger Jahren und zwar durch das Verdienst des Herzogs von Luynes. — Die Abbildung reproduziert: *Engelmann*, Archäologische Studien zu den Tragikern, 53; Österreichische Jahreshefte 1905, 149 (Engelmann). *Reinach*, Répertoire des vases, I, 130. Besprochen: *Heydemann*, Satyr- und Bakchennamen, 25. *Ghirardini* in Rivista di Filologia 1880, 13, und Annali 1880, 100. Die Inschriften im C. J. G., n. 8398, vollständig, während Jahn sie nur mangelhaft entzifferte.

[2]) Sonderbarerweise wurde der Panzer von Jahn, ja selbst noch von Reinach als Torso des Herakles missverstanden, als ob dem Ärmsten zunächst nur die Extremitäten abgebrannt wären. Die Naivetät ist nicht auf Seiten des Malers. Furtwängler berichtigte diese Kleinigkeit schon in *Roschers* Lexikon, I, 2240, und fand dort auch aus *Diodor*, IV, 38, die Erklärung des Panzers.

Doch bevor die Flammen erloschen, ist schon *Herakles* (ηρακλης) wieder erstanden, jünger als wir ihn zu sehen gewohnt sind, fast knabenhaft, und er hat das von *Athena* (αθηναα) gelenkte Viergespann bestiegen. Von seiner früheren Ausrüstung blieb ihm nur die Keule, während er an Stelle des Löwenfelles die gut bürgerliche Chlamys über dem Arme trägt. Athena mit einer etwas ungeschickt gezeichneten Aigis, welche hier nicht wie ein übergelegter Kragen, sondern wie ein trikotartiges Leibchen ausschaut, setzt das Gespann in Galopp, das übrigens nicht, wie man der früheren Abbildung nach wohl annehmen durfte, durch die Lüfte fliegt, sondern, wie die unter Ross und Wagen durchlaufende Bodenlinie zeigt, auf der Erde, hinter dem Scheiterhaufen hinfährt. Der Baum jenseits der Pferde, dessen Stamm mit seinem unteren Ende in fast richtiger Verschiebung hinter den Hufen wieder zum Vorschein kommt, hätte schon den Gedanken an Luftfahrt ausschliessen müssen. Also auch hier wieder Kavalier-Perspektive.

Eine ganz eigenartige Färbung erhält aber die Szene durch die Anwesenheit von zwei Satyrn, *Hybris* (υβρις) und *Skopas* (σκοπα). Hybris hält ein stabförmiges Attribut, über dessen Natur sich streiten lässt, weil die untere Endigung hinter dem Schenkel des Satyrn, die obere in den Palmetten verschwindet. Da jedoch seine Haltung der eines Speerwerfers entspricht, so wird es sich doch wohl um eine Lanze handeln, einen weiteren Bestandteil der Panhoplie des Herakles. Der andere Satyr, der eine kleine Keule hält, beugt sich über den Scheiterhaufen, hält die linke Hand der blendenden Flammen wegen über die Augen — also wie der *Satyrus aposcopeuon* des Antiphilos, weshalb wohl auch sein Name Skopas nicht dem Zufall verdankt wird — um zu sehen, was da noch im Feuer liegt. Der Panzer reizt seine Neugierde. Da auch eine Keule in dieser Form sonst von Satyrn nicht geführt wird, so müssen wir uns das Attribut so erklären, dass Keule wie Lanze vom Scheiterhaufen weggestohlen ist. Herakles trägt zwar eine Keule; aber sie ist ihm neu geworden, wie sein ganzer Leib, der ebenfalls in Asche aufgegangen war. Satyrn brauchen freilich keine Waffen; aber das nichtsnutzige Volk stiehlt ja alles, dessen es habhaft werden kann. So sehen wir sie auf einer Hydria im Vatikan (*Helbig*, Führer², II, S. 327) dem Herakles, während dieser Siesta hält, seine Waffen davontragen und so foppen sie ihn auch noch auf anderen Vasen, während er an Atlas Stelle den Himmel zu tragen hat und sich darum nicht wehren kann (*Heydemann*, Vase Caputi, 9).

In der Auffassung, dass die Waffen der Satyrn vom Scheiterhaufen weggestohlen sind, bestärkt uns eine verwandte Szene, die wir in Abb. 90 wiederholen.[1]) Die Grundzüge der Darstellung blieben dieselben, nur ist es hier Philoktetes, der sich den Köcher mit den Pfeilen des Herakles aus der Glut rettet. Die Münchener Vase bildet also in humoristischer Weise, im Geiste des Satyrdramas einen von der Sage gegebenen Zug weiter. Statt der Satyrn sind uns die Pygmäen mit der Keule des Herakles ein geläufigeres Bild.

Die Komposition, welche unseren Maler beeinflusste, lebt in verschiedenen Brechungen weiter, namentlich auch in der unteritalischen Vasenmalerei. Allmählich überwuchert der bacchische Thiasos in dieser Szene.[2])

---

[1]) Nach *Gerhard*, Antike Bildwerke, 31; danach auch bei *Milani*, Mito di Filottete, 1, 3; *Baumeister*, Denkmäler, I, S. 307.

[2]) So auf einer Amphora mit Maskenhenkeln: Bull. Arch. Nap. N. S., III, 14, und einer anderen solchen: *Millingen*, Vases de diverses collections, 36.

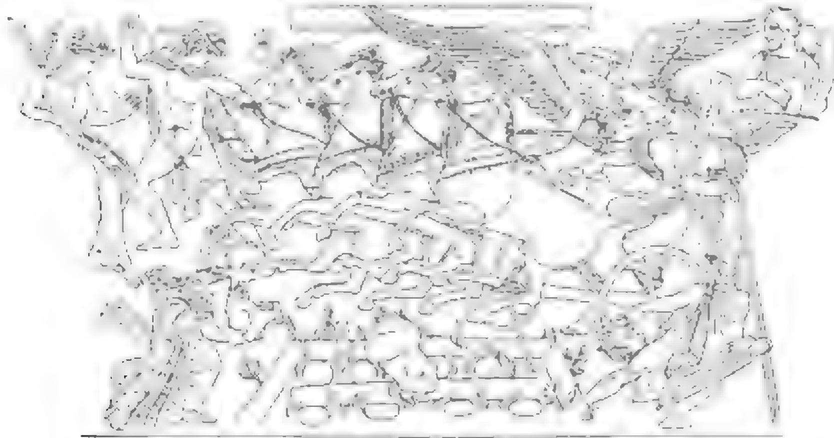


Abb. 90. Von einem attischen Krater. Nach *Gerhard*, Antike Bildwerke.

Auf der Rückseite, die wir hier unter Fig. 91 nach der Abbildung in den Annali, welche die Figuren willkürlich verschiebt, wiedergeben, finden wir vier mit wenig Sorgfalt gezeichnete Gestalten, in welchen man seither nichts als Satyrn und Mänaden fand. Vielleicht mit Recht. Aber sicher ist, dass in diesem Bild die Linien eines anderen, viel bedeutungsvolleren Vorbilds nachwirken. Wie kommt die stehende Mänade zu dieser ernsten Verhüllung, welche geradezu an die feierliche Gestalt der sogenannten Aspasia[1]) erinnert? Der Maler hat offenbar sie sowohl als den überrascht zurückschreckenden Satyr, der seinerseits lebhaft an den myronischen Marsyas erinnert, einer Darstellung der Rückkehr der Kora entnommen. Wie das benützte Vorbild ungefähr ausschaute, vergegenwärtigt uns ein in den Römischen Mitteilungen 1897, Taf. 5, abgebildeter Krater und eine der Mänade unserer Vase noch ähnlichere Kora ist am selben Ort, S. 99, reproduziert. F. H.

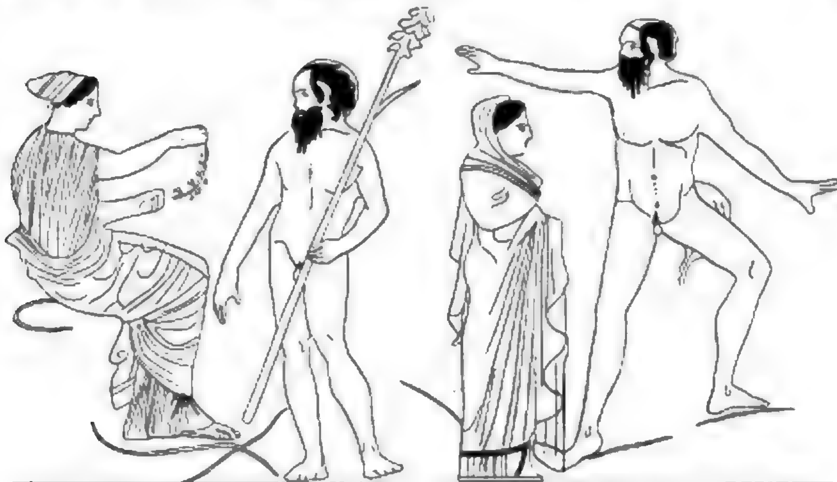


Abb. 91. Rückseite der Pelike Taf. 107, 2. Nach Annali dell' Istituto 1847

[1]) Römische Mitteilungen 1900, Taf. 3.

## Die Technik

Das obere Bild ist von flüchtiger Arbeitsmanier. Von Interesse erscheint die vielfache Anwendung des hellen Firnisses. Besonders beachtenswert ist die mit Pinsel bewerkstelligte Abhebung der Reiterin vom Pferde. Dieselbe Art zeigt sich bei der Talosvase und noch viel mehr bei einer anderen, die die 6. Lieferung bringen wird. Die Anstückelung der Relieflinien ist bei diesem Bilde am besten erkennbar. Auf dem Unterkleide der Amazone Reliefpunkte.

Das untere Bild. Ton, Lasur und Firnis wie bei all diesen Vasen ausgezeichnet. Die Arbeit ist gleich wie im oberen Bilde eine rasche, aber doch viel besser als dort. Hier treten noch überall Reliefkonturen auf. Der helle Firnis wurde nur bei ein paar Muskeln verwandt, die fast gar nicht zur Geltung kommen. Die rote Farbe ist nur in schwachen Spuren nachweisbar. Der untere Teil des Scheiterhaufens und der nächste Satyr sehr zerstört.

K. R.

Abb. 92. Von dem Krater Taf. 110, 1

## TAFEL 110
## UNTERITALISCHE KRATERE
### 1—3. DREI PHLYAKENVASEN

Das leichtlebige Völkchen in Unteritalien und Sizilien, dem es wie heute so offenbar auch schon im Altertum wehe that, wenn es lange ernst bleiben sollte, fand ein besonderes Gefallen an parodistischer Behandlung der Götter- und Heroensage. Schon in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts bildete Epicharmos in Syrakus die Parodie zur Kunstgattung aus und wurde damit, nach Platons Anschauung, zum Vater der Komödie. Wir erraten wenigstens ungefähr den Ton seiner für uns verlorenen Dichtungen, wenn erzählt wird, dass er die Musen bei der Hochzeit des Herakles als Fischweiber mit ihrem allzeit verrufenen Mundstück auftreten liess.

Von einer Parodie der Tragödie leben in der Hauptsache auch die Verfasser der Possen, der Phlyaken, welche unteritalische Maler, anscheinend vornehmlich in Tarent, aber auch an anderen Orten wie Pästum, auf ihren Vasen, meist Krateren in Kelchform illustrieren.[1] Illustrieren ist hier das richtige Wort; denn es handelt sich in der That um eine genaue Wiedergabe nicht sowohl der vom Dichter geschilderten Handlung an sich, sondern ihrer Aufführung auf der Bühne mit allen Details des Schaugerüstes, des Schauspielerkostüms und der Masken. Daher die Wichtigkeit dieser Gefässe für uns als Hilfsmittel zur Kenntnis der Komödie. Denn, was eine Zeitlang bestritten war, die Phlyaken mit ihrem ausgepolsterten Leib und dessen widerlichem Anhängsel entsprechen thatsächlich dem Kostüm der Schauspieler des Aristophanes. Mag es uns auch schwer fallen, der Zeit Platons einen solch pöbelhaften Geschmack zuzutrauen: es steht nun einmal fest, dass Komiker in attischen Terrakotten genau in der gleichen Weise ausstaffiert werden, wie auf den Phlyakenvasen. Also selbst das Auge eines Zeuxis und Parrhasios wurde schon durch den Anblick von Hosen und zwar herzlich schlecht sitzenden Hosen beleidigt.

---

[1]) Die Phlyakenvasen sind gesammelt von *Heydemann* im Jahrbuch 1886, S. 260—308, und hier ist die ältere Litteratur zu finden. Behandelt auch von *Arnold* in Baumeisters Denkmäler, III, 1750; *A. Müller*, Philologus, Supplement VI, 55; *Zielinski*, Quaestiones comicae, 33; *A. Koerte* im Jahrbuch 1893, S. 62—93; *Bethe*, Prolegomena, 278; *Dörpfeld-Reisch*, Das griechische Theater, 311—327. Wichtig ist, dass sich eine ähnliche Behandlung der Mythen, ja sogar durch völlig gleich kostümierte Schauspieler aufgeführt, auch auf böotischen Vasen nachweisen lässt; *A. Koerte* in Athen. Mitteilungen 1894, 346.

Aber aristophanische Stücke dürfen wir auf unteritalischen Vasen nicht erwarten. Das wäre nur dann denkbar, wenn attische Komödien auch ausserhalb Athens verständlich, somit aufführbar gewesen wären, was ja bei ihrer ganz auf die lokalen Interessen zugeschnittenen Anlage und der Menge des in sie verwobenen Stadtklatsches ausgeschlossen bleibt. Da Rhinthon in Tarent, dessen Thätigkeit nicht vor den letzten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts beginnt, uns als Schöpfer der Hilarotragödie genannt wird, so datiert man auch die Phlyakenvasen meist sehr spät, ins dritte Jahrhundert.[1]) Allein dagegen erhebt ihr Stil Einspruch.

Ihre Stilstufe darf nicht nach den wegen ihrer Karikierung schwer zu vergleichenden komischen Szenen beurteilt werden, sondern muss Stücke, wie die von *Heydemann* im IX. Hallischen Winckelmannsprogramm publizierte Vase Caputi zugrunde legen, welche wenigstens auf einer Seite die Gestalten so korrekt und schön zeichnet als sie es vermag. Von dem hier dargestellten Herakles und Satyrn wird aber kaum jemand behaupten, dass sie wesentlich jünger sein müssten als die Phineusamphora Jatta, Taf. 60, welche von Furtwängler in die letzten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts angesetzt wurde. Vergleichen wir die flatternden und doch so steif abstehenden Mäntelchen dieser Amphora mit den Gewändern auf No. 1 und 2 unserer Tafel, so sieht jeder: das ist im grossen ganzen dieselbe Kunst. Demnach dürfen wir die ältesten Phlyakenvasen vielleicht noch ins fünfte Jahrhundert und jedenfalls die Masse derselben ins vierte setzen. Dazu stimmt aufs beste, dass die attischen Terrakotten mit genau entsprechenden Schauspielern ohnehin schon in die von mir umschriebene Periode datiert wurden. Auch *Furtwängler* (Text II, 106) rückt den Askos, Taf. 80, auf welchem ein Phlyax auftritt, ins vierte Jahrhundert; dieser Askos aber ist nicht älter als die Mehrzahl der Phlyaken.

Wie so oft die »Erfinder« in unserer Überlieferung sich nur als die ältesten, den späteren Gelehrten bekannten Vertreter einer Kunst oder eines Wissenszweiges sich entpuppen, so müssen wir aus unseren Vasen auf dem Erfinder Rhinthon um erhebliche Zeit vorausschreitende Vorgänger schliessen. Übrigens wurde diese Beobachtung auch von philologischer Seite ausgesprochen. Erich Bethe (60 und 299) fasst Rhinthon nicht sowohl als Neuerer sondern nur als Fortsetzer des von Epicharm gepflegten Genres auf. Ja, ich möchte vermuten, dass dieser Rhinthon, welcher der Sohn eines tarentinischen Töpfers war, in der Werkstatt seines Vaters durch Phlyakenbilder, wie sie uns vorliegen, mit seiner gemeinen Muse vertraut wurde.

Als Bühne dient auf den abgebildeten Stücken ein ganz primitives Balkengerüst, wie es etwa eine herumziehende Truppe für den Jahrmarkt auf dem Platz aufgeschlagen haben mag. Andere Phlyakenvasen stellen aber Bühne und Hintergrund als soliden, reichgeschmückten Bau vor; eine Treppe führt zum Podium hinauf und der Hintergrund wird wie die Langseite eines Tempels mit Säulenreihe und abfallendem Dach gebildet. Nur passiert es zuweilen infolge der perspektivischen Begriffsverwirrung, an welcher Maler dieser Zeit noch leiden, dass dieser Hintergrund anstatt in der Aufsicht vielmehr im Durchschnitt, im Profil gezeichnet

[1]) *Heydemann* (270) setzt sie ins dritte Jahrhundert, frühestens in dessen erste Hälfte. Ebenso *Reisch* (312 und 326): keine Vase mit Bühnenbild über den Anfang des dritten Jahrhunderts hinaufzurücken, aber auch keine beträchtlich später als 200. Auch *Koerte* (61) hält an dieser Datierung fest, trotzdem er die entsprechenden Schauspieler in Terrakotten — für welche jetzt auch *Winter*, Terrakotten-Typen, III, 2, S. 414 ff., zu vergleichen ist — richtig ins vierte Jahrhundert, sogar noch einige ins fünfte Jahrhundert datiert.

und auf eine Säule mit dem über ihr ruhenden Dach reduziert wird, wodurch er wie eine Seitenkulisse wirkt.

Da die aufgeführten Stücke uns völlig unbekannt sind, so wird es auch kaum gelingen, aus der bildlichen Darstellung genau den Vorgang herauszulesen, welcher dem Maler vorschwebte. Thatsache ist, dass von verschiedenen Erklärern aus einem und demselben Bild ganz Widersprechendes herausgelesen wurde.

### 1. Krater in Petersburg[1])

Auf einem Podium sitzt rechts im Lehnstuhl, demnach als vornehme Person gedacht, eine Gestalt, die meist als Mann angesehen wird, die ich jedoch wegen des Fehlens der Polster und wegen ihrer Bekleidung mit Himation und Schuhen für einen Schauspieler in einer Frauenrolle halte. Vor der Gnädigsten steht ein Sklave und beide arbeiten mit unmässig grossen Schreibtafeln. Vielleicht ist sie also die Dame des Hauses, die mit ihrem Majordomus abrechnet. Ein rauhborstiger Alter, der mit seinem Reisesack auf eine Tragegabel gesteckt, soeben frisch vom Lande ankommt, untersteht sich, die Rechnenden beim Nennen jeder Auslage mit möglichst naiven Fragen zu behelligen. Aber empört über einen solchen Mangel an Manieren dreht sich der Herr Diener um und schnauzt den Bauern an: »unterbrech' er uns nicht!« Die Dame benutzt in dieser Pause ihren Stilus, um sich die Zähne zu stochern. Die Palmetten unter den Henkeln werden durch Fig. 92 wiedergegeben.

### 2. Krater der Sammlung Jatta in Ruvo[2])

Heute wird gegeben: »Kirke oder die grässliche Zauberin.« Der weisshaarige Alte mit Pilos passt wenigstens für Odysseus und auch auf etruskischen Spiegeln (*Gerhard*, IV, 403) wird Kirke gleichzeitig von Odysseus und Elpenor bedroht.

### 3. Krater in Petersburg[3])

Diesmal fehlt das Podium, und die Trikots, nebst Appendix, sind braun gemalt. Unterhalb des Dachvorsprungs der im Profil gesehenen Bühnenwand steht ein nur zur Hälfte sichtbares Waschbecken. Hier dient die Schale als Weihwasserbecken vor einem Heiligtum und zwar dem Tempel des Apollon. Denn der Gott in eigener Person, als *Apollon* am Lorbeerkranz und Lorbeerzweig, dem Bogen kenntlich, hat sich auf seines Daches Zinnen niedergelassen. Um mit ihm anzubändeln ist *Herakles* auf einen Stuhl gestiegen und reicht dem Gott einen Korb voll Äpfel dar; er sucht ihn zu locken. Seine Keule hält er aber aktionsbereit wagrecht. Apollon konnte dem Duft der Äpfel nicht widerstehen und wollte zugreifen: schwupp dich, bekommt er einen Hieb auf die Hand; darum dreht er das schmerzende Glied so weit als möglich von der Keule weg. Aber bei dieser Gelegenheit rückt er auch bedenklich

---

1) Petersburg, *Stephani*, Vasensammlung, n. 1779. Aus Ruvo. Abgebildet: Annali 1853, Taf. C; danach *Baumeister*, III, 1751. *Heydemann*, 301, r; *Koerte*, 89; *Dörpfeld-Reisch*, 316, III.

2) Coll. Jatta, Ruvo, n. 901. Abgebildet: *Heydemann*, 271; danach *Dörpfeld-Reisch*, 315.

3) Petersburg, *Stephani*, Vasensammlung, n. 1777. Abgebildet: Monumenti Inediti, VI, 35; danach *Rayet-Collignon*, Céramique grecque, 318. Besprochen: *Heydemann*, 301, q; *Dierks* in Arch. Ztg. 1885, 39, der die Szene völlig verkennt; *Koerte*, 87; *Dörpfeld-Reisch*, 314.

gegen des Daches Rand vor. Der Dritte im Bunde, vermutlich *Jolaos*, schreit: »Halt, nicht runterfallen!« Das kann übrigens zur Erheiterung des geehrten Publikums natürlich nicht ausbleiben. Der Plumps wird dazu auch durch ein unfreiwilliges Bad im Luterion verschärft. Man beachte noch die Lichter in den Augen, hier wie auf den Prachtamphoren, Taf. 88—90.

Uns geht es mit diesen Phlyakenbildern wie bei den Vorstellungen in den kleinen Theatern in Neapel. Was uns zum Lachen bringt, das sind nicht die Scherze auf der Bühne, sondern die Zuschauer, die an solch wenig überraschenden Witzen ihr Gaudium finden. Auch zu den Phlyakenvasen sehen wir die alten Betrachter hinzu, wie sie sich gegenseitig mit den Ellenbogen anstossen, verständnisvoll sich in die Augen blinzeln und dann einen Schochen lachen.

Abb. 93. Rückseite des Dolon-Kraters. Nach Bull. Nap.

## 4. KRATER IN LONDON.[1]) DOLON

Ein ander Bild, ein ganz anderes Bild. Mit den drei obenstehenden Krateren hat dieser nur den Ursprung in Süditalien gemein und behandelt auch wie zwei von jenen einen Mythos in humorvoller Weise. Aber wie viel feiner ist dieser Humor! Der Maler lässt vor allem nicht Schauspieler im Kostüm und mit Masken auftreten, sondern mythische Gestalten in karikierter Auffassung.

Wie die Doloneia mit blutigem Ernst behandelt wurde, das zeigt eine Schale von Euphronios,[2]) deren stark fragmentiertes Bild jetzt durch eine schwarzfigurige aber kaum ältere Darstellung auf einer Oinochoe in Oxford ergänzt wird.[3]) Den

[1]) London, Britisches Museum. Cat. Vases, IV, F. 157. Aus Pisticci. Höhe 0.49. Abgebildet: Bulletino Napoletano 1843, Taf. 7 (*Minervini*, 116); *Overbeck*, Heroengalerie, Taf. 17, 4. S. 415. *Baumeister*, I, 459; *Reinach*, Répértoire des vases, I, 464; *Walters*, History of pottery, II, 129. — Besprochen ausserdem: Annali 1875, 310 *(Schreiber)*. Journ. Hellen. Stud. XI, 228 *(Murray)*. *Klein*, Euphronios, I. Aufl., 62, wollte die Vase gar für eine Fälschung erklären; in der II. Aufl., 144, nimmt er zwar die Verdächtigung zurück, druckt aber nichtsdestoweniger alle seine sinnlosen Verdachtsgründe noch einmal ab. — Eine Wiederholung sämtlicher drei Gestalten unserer Vase und zwar als Rundfiguren auf einem stark restaurierten Gefäss absonderlicher Form in Liverpool (*Michaelis*, Ancient Marbles, 427, n. 24) wird sich bei genauerer Untersuchung ohne Zweifel als Fälschung herausstellen.

[2]) *Klein*, Euphronios², 137.

[3]) *Gardner*, Vases in the Ashmolean Museum, n. 226.

in sein Wolfsfell gehüllten *Dolon* fangen *Odysseus* und *Diomedes* von rechts und links her auf; Odysseus holt mit gesenktem Schwert zum Stosse aus. Ganz unbekannt kann unserem Maler diese Komposition kaum geblieben sein; jedoch aus der Tragik macht er sich einen Jux. Nicht sowohl die Verse Homers im zehnten Gesang der Ilias ruft uns sein Bild ins Gedächtnis, sondern, in Ermangelung der mehr pedestren Muse Epicharms, vielmehr Verse wie: »Ha' . . hamm' . . hammer dich emol, emol, emol, An dei'm verrissene' Kamisol, Du schlechter Kerl!« Sie schauen auch nicht wie homerische Helden aus, sondern eher wie Briganten, die einem Hallunken von Bauern im Waldesdickicht auflauern. Alle drei bewegen sich in gleichmässig hüpfendem Tanzschritt, dass man fast Musikbegleitung hinzu hört. Die Gestalten selbst mit ihren übergrossen Köpfen und allzu kurzen Armen werden schon in den Proportionen leicht karikiert. Dann aber erst diese Physiognomien! Dolon, mit schlecht rasiertem Bart, trägt den Typus eines Bauern, wie man ihnen in Unteritalien begegnet und froh ist, wenn die Begegnung nicht an allzu abgelegenem Orte stattfindet. Was Homer schon an Dolon hervorhebt, dass er hässlich von Gestalt war, das unterstreicht unser Maler mit Nachdruck. Diomedes, mit rollenden Augen und vorgeschobener Unterlippe wird zu einem brummenden Polterer; Odysseus dagegen, als Diplomat der Bande, hat sich ganz säuberlich gekämmt, fand auch bereits die unverteidigte Seite des Gegners heraus, in welche im nächsten Moment seine Klinge hineinsausen wird. Selbst die vier Bäume, welche das Bild in gleichen Abständen skandieren, kann man nicht ernst nehmen; die Stämme mit aufgepfropften Palmblättern und Efeuzweigen erinnern nicht sowohl an wirkliche Bäume, als an ihre Surrogate auf der Bühne.

Das ist nicht mühsam, sondern in ungemein flotten Linien hingesetzt; kein Strich läuft ängstlich und doch sitzt alles. Das flatternde Gewand des Diomedes, die Chlamys auf der Schulter des Odysseus bekommen ordentlich Relief, wie auch die Körper selbst gerundet erscheinen und nicht wie flache Silhouetten wirken. Der Abstand von den drei oben auf der Tafel abgebildeten Vasen, die ja auch nicht zu den geringsten zählen, ist ein himmelweiter. Sonst stranden fast alle Vasenmaler an der Klippe, einen Kopf in Schrägstellung zu zeichnen; doch hier wird das Problem tadellos gelöst. Auch der schräggedrehte Fuss des Dolon und Odysseus ist richtig gezeichnet.

Meiner Überzeugung nach kennen wir aber diesen glänzenden Zeichner schon aus einem anderen Werk, das nur, weil es nicht, wie in unserem Fall, karikiert, für den ersten Eindruck wesentlich anders wirkt. Ich meine den Krater im Louvre, von dem unsere Publikation bis jetzt leider nur die Rückseite auf Taf. 60, 1, wiedergiebt, die Szene, wie Odysseus den Schatten des Teiresias beschwört. Bei genauem Vergleichen der Details überzeugt man sich bald von der Einheit der ausführenden Hand. Genannt sei: die ganz aparte Faltenbehandlung auf der rechten Schulter unseres Odysseus verglichen mit den entsprechenden Teilen der Chlamys dort am Gefährten des Odysseus mit Pilos, am Hermes und Paris; auch die riesigen Knöpfe sind jedesmal gleich. Die Zeichnung der Brustwarzen an unserem Odysseus und Diomedes mit dem Odysseus und seinem Gefährten dort; der Nabel mit einer Falte in der Mitte an unserem Diomedes und dem Odysseus dort; die Beugung des Oberkörpers dieser beiden Gestalten mit der Querfalte unterhalb des Rippenschlusses; die Zacken an der Gewandborte; die eigentümliche Umbildung des Palmetten- und Lotosbandes; namentlich die einzig dastehende plastische Wirkung der Falten und die Rundung

der Gestalten; der flotte mühelos sichere Strich: das sind gemeinsame Züge, welche den gemeinsamen Ursprung verbürgen, um so sicherer verbürgen, als die stilistischen Beobachtungen von aussen her unterstützt werden durch die Übereinstimmung der Vasenform und Identität des Fundortes.

Um sich von dem ganz exzeptionellen Können des Meisters der beiden Kratere zu überzeugen, braucht man sie nur neben die Argonautenamphora Jatta zu halten, welche auf derselben Taf. 60 mit dem Stück eines Werkes von unserem Meister zusammengestellt ist. Die Stilstufe beider Gefässe ist ungefähr dieselbe; aber welcher Abstand in der Geschicklichkeit der Hand beim Maler der Argonauten, dessen Leistung doch selbst schon zu den besten der Periode gehört. Man betrachte nur die Gewänder hier und dort, oder die Flügel der Boreaden mit denen des Eros im Parisurteil. Der Argonauten-Maler giebt sich viel mehr Mühe als der unsrige und doch wirkt sein Werk beim Vergleich wie das eines fleissigen Dilettanten.

Furtwängler[1]) rechnete den Krater mit Parisurteil, wie die Argonautenamphora zu den frühesten Produkten unteritalischer Vasenmalerei, welche in Thurioi oder Herakleia die attische Tradition fortsetzt. Für die Amphora glaube ich mit Hilfe eines unscheinbaren Details, welchem Furtwängler keine Aufmerksamkeit schenkte, die Entstehung in Herakleia erweisen zu können.

Die im Felde, unterhalb der Frau mit Pilos in der Hand (Athena?), liegende Spitzamphora trägt einen Stempel in ovalem Plättchen. Die Stempel auf solchen, hauptsächlich zum Weinexport bestimmten, im Bilde allerdings zum Wasserholen dienenden Amphoren bezeichnen deren Provenienz, wie eine Menge erhaltener Stempel von Knidos, Thasos und Rhodos beweisen, und es wird kaum angenommen werden dürfen, dass der Maler durch diesen lustigen Anachronismus einer anderen Stadt als seiner Heimat, anderen Töpfereien als denen seiner Landsleute gewissermassen Reklame machen wollte. Im Schildchen steht aber H E, genau dieselbe Abkürzung des Städtenamens, wie auf den ältesten, von *Head*[2]) zwischen die Jahre 432 und 380 eingeschlossenen Münzen von Herakleia, welche demnach die offizielle Abkürzung und Orthographie des Städtenamens gerade während der Entstehungszeit der Amphora Jatta beurkunden. Das geht über den Zufall. Wir dürfen demnach nicht nur für die Argonauten, sondern auch für die verwandten, wenn auch meilenweit über ihnen stehenden Kratere mit ruhigem Gewissen Herakleia als Ursprungsort ansetzen. Es ist dies einer der Fälle, in welchen Furtwängler divinatorisch das Richtige fand, ohne es strikt beweisen zu können. Zu unserem Resultat stimmt aufs beste, dass der Krater mit Parisurteil und der vorliegende mit Doloneia nur etwa 23 Kilometer von Herakleia entfernt, in dem heutigen Pisticci ausgegraben wurden.

Die genannten beiden Vasen entstanden somit in Herakleia, als dort der neben Parrhasios grösste Maler seiner Zeit, der in dieser Stadt gebürtige Zeuxis noch in jungen Jahren stand. Diese Beobachtung zwingt zu einer Kombination, die Anspruch darauf hat, ernstlich erwogen zu werden.

Von Zeuxis berichtet Plinius (XXXV, 66) in seiner Malergeschichte: *fecit et figlina opera, quae sola in Ambracia relicta sunt, cum inde Musas Fulvius Nobilior Romam transferret.* Weshalb man sich darauf steift, seit R. Rochette unter diesen Töpfer-

[1]) Meisterwerke, 150, und oben im Text. I, 300.
[2]) Historia Nummorum, 59.

arbeiten gerade *figures en terre cuite* zu verstehen, ist mir nicht klar geworden. Jedenfalls bedeutet *opus figlinum* nicht an sich figürlich plastische Werke, wie ein Überblick über die Anwendung dieses Ausdrucks erweist.[1] Bei Töpferarbeiten, die ein Maler ausführt, liegt doch wahrhaftig keine Auffassung näher, als dass er Töpfe bemalt hat. Meine Auffassung habe ich schon ausgesprochen, bevor ich bemerkte, dass Thiersch[2] diese Ansicht schon um mehr als ein halbes Jahrhundert früher vorwegnahm. Wie Thiersch glaubte ich aber damals den Anteil des Zeuxis an jenen Töpferarbeiten darauf beschränken zu müssen, dass der Künstler — genau wie sein Zeitgenosse Parrhasios dem Ziseleur Mys — so seinerseits er den Vasenmalern Vorlagen lieferte, welche diese auf ihren Töpfen reproduzierten.

Jetzt hat aber diese Frage ein anderes Gesicht bekommen. Seitdem wir konstatieren mussten, dass in der Heimatstadt des Zeuxis und in dessen Jugendzeit einige wenige Vasen — denn mir ist wenigstens zur Zeit kein Stück bekannt, das man ihnen ebenbürtig anreihen könnte — zwei Vasen geschaffen wurden, die nicht nur in der Erfindung ihrer Bilder, sondern gerade auch deren Ausführung alles Ähnliche hinter sich lassen und deren künstlerische Höhe den Vergleich mit den besten erhaltenen Skulpturen ihrer Zeit nicht zu scheuen braucht, so können wir die Annahme nicht mehr ohne weiteres von der Hand weisen, dass die Kratere mit dem Parisurteil und mit dieser Doloneia in der That als Jugendarbeiten von der Hand des später so gefeierten Zeuxis zu betrachten sind.

Karl Robert[3] gelangte durch eine scharfsinnige Folgerung zu dem Ergebnis, dass das Votivbild eines Apobaten aus Herculaneum ein *monochromaton ex albo* von Zeuxis sei. Ich rechne wenigstens darin auf keinen Widerspruch, dass jene vermutungsweise dem Meister zugeschriebenen Vasen künstlerisch auf einer unvergleichlich höheren Stufe stehen als jenes Marmorgemälde.

Für den hier behaupteten Zusammenhang des Zeuxis mit der Vasenmalerei kommt mir während der Niederschrift ein neues Indicium, bestehend in einem wundervollen Fragment eines Kraters, welches auf der Beilage Fig. 94b abgebildet wird. Dasselbe stammt aus Tarent und befindet sich in Privatbesitz. Die Ausführung ist von höchster Sorgfalt und Feinheit. Auf grauem, nicht wie sonst in gelb übergehendem Grund sitzen die virtuos hingesetzten Haarlinien; rötliche Lasur bedeckt den Thon, spart aber die Fingernägel aus, so dass sich diese hell abheben. Der erhaltene Frauenkopf trägt Pferdeohren, kann demnach nichts anderes darstellen als eine Kentaurin. Zum ersten Male eine Kentaurin auf Vasen. Und das überrascht ja keinen, der weiss, wie wenige Male weibliche Kentauren, zumal in vorhellenistischer Zeit, überhaupt vorkommen.[4] Bekanntlich war es aber Zeuxis, der ein Kentaurenehepaar nebst Sprossen in einem Bilde behandelte. Bei der grossen Seltenheit des Gegenstandes ist der Gedanke an Zusammenhang gerechtfertigt. Und die Einwirkung des Zeuxis wäre nicht einmal dann unerklärlich, wenn, wie es den Anschein hat, der Rest einer attischen Vase vorliegt. Des Künstlers Übersiedlung nach Athen, von der Platon spricht, würde auch in diesem Falle die Verbindung herstellen. Und wiederum handelt es sich um eine ganz ungewöhnlich gute Vase.

F. H.

[1] *Blümner*, Technologie und Terminologie, II, 6.

[2] *Hauser* in der Berl. Philolog. Wochenschrift, 1904. S. 1237; *Thiersch*, Ein silbernes Gefäss, 136.

[3] Votivgemälde eines Apobaten.

[4] *Roschers* Lexikon, II, 1077. *Furtwängler*, Gemmen, Taf. XII, 41; LVIII, 10.

## Die Technik

Bei allen Bildern keine Änderung der Vorzeichnung. Die Reliefinien rasch und leichthin aufgesetzt. Helle Linien wechseln mit dunklen ab, das Relief meistens zerflossen. Hin und wieder Reliefkontur. Sehr flott aus einem Wurf kommend ist das untere Bild gezeichnet. Die Haare der drei Personen mit Reliefinien, der Bart der mittleren mit ausgestrichenem Pinsel fein getupft. Die akanthusähnlichen Zacken der Speerspitze mit hellem Firnis. Das Weiss (sämtliche Äste, die Binde der Kegelhaube, der Zipfel der Pelzmütze) des unteren Bildes ist gänzlich abgefallen. Die Lasur hier gelblich. Das Weiss der oberen Bilder teilweise erhalten, es war mit sehr gelbem Firnis überstrichen; die Lasur hier stark rötlich. K. R.

## TAFEL 111

## AMPHORA DES ANDOKIDES. LOUVRE

Der unsignierten Amphora des Meisters in München (Taf. 4), welche eine und dieselbe Darstellung sowohl in alter wie in neuer Technik ausführt, stellen wir hier eine durch die Meisterinschrift beglaubigte an die Seite, in welcher die hellen Gestalten siegreich durchdrangen.[1]) Man wird sich indessen die Entwicklung der Malweise des Andokides nicht, wie es meist geschieht, schematisch in der Weise vorstellen dürfen, als hätte der Meister seine künstlerische Laufbahn mit schwarzen Figuren begonnen, später eine Zeitlang schwarze und rote Malerei auf demselben Gefässe vereinigt, um schliesslich vollständig zu der rotfigurigen Technik überzugehen. Denn eine Amphora mit gemischter Technik, welche das Stieropfer des Herakles beiderseits wiederholt,[2]) gehört zweifellos zu den reifsten Produkten der Werkstatt. Etwas so Unorganisches wie diese Zwittertechnik entsprang keiner organischen Entwicklung. Vielmehr wird hier ein ganz äusserlicher Grund mitgeredet haben, dass sich nämlich das kaufende Publikum schwer an die roten Figuren gewöhnte, die ja unleugbar auch, wenigstens solange sie nur mit den stumpfen, matten Linien ausgeführt wurden, welche die ältesten Werke des Meisters bei der neuen Technik noch nicht zu vermeiden verstehen, gegenüber dem satten Glanze der schwarzen Silhouetten mit ihren haarscharfen Ritzlinien etwas salopp wirken. Lediglich die Rücksicht auf den geteilten Geschmack der Abnehmer wird Andokides veranlaßt haben, schwarze Figuren auf seine Vasen zu setzen, trotzdem er selbst die Vorzüge der neuen Malweise deutlich erkannte und offensichtlich die rote Seite mit grösserer Sorgfalt und mit Vorliebe ausführte. Allein es dauert geraume Zeit, bis des Andokides neue Muster Nachahmung finden, und daraus erkennen wir, dass er mit seinem glücklichen Versuch, welchem doch die Zukunft gehörte, keineswegs sofort beim Publikum durchdrang. Die Wünsche der Käufer konnten also unseren Meister, der ja nicht bloss nebenbei Geschäftsmann war, immer wieder veranlassen, die veraltete Technik teilweise oder auch ganz wieder aufzunehmen.

Die Arbeiten des Andokides fesseln nicht beim ersten Blick, weil er in der Komposition als Ganzem nichts Neues, nichts Individuelles zu sagen hat; nur seine Durchführung des Einzelnen wirkt ganz eigenartig. Sobald man sich die Details anschaut, dann amüsiert uns dieser Tüftler, der auch für das Geringste und Gleichgiltigste ein Auge hat.

---

[1]) Aus Vulci. Höhe 0.58. Annali 1831, S. 178, Anm. 700 (Gerhard). Museum Etrusque 1829 No. 1381. Im Louvre G 1. *Pottier*, Catalogue III, S. 880. Derselbe, Album II, S. 135. Schlecht abgebildet im American Journal 1896, S. 8 (Norton). *Klein*, Meistersignaturen S. 190. Die Bibliographie zu Andokides im allgemeinen ist oben I 15 verzeichnet, wozu seither hinzukam: Röm. Mitth. 1901, S. 117 (Hartwig); Jahrbuch 1908, S. 178 (Zahn). Die Artikel über den Meister von Wernicke bei Pauly-Wissowa und von Sauer im Allgemeinen Künstlerlexikon, von welchen der letztere den Stand der Wissenschaft gut resümiert.

[2]) Erwähnt oben I 16, Anm. 2.

An unserer Amphora bevorzugt der Meister die Seite mit der Szene des Zweikampfes, denn hier hat er die senkrechte Umrahmung in mühsamer Weise ornamentiert. Ein Palmetten- und Lotos-Band in dieser Ausgestaltung, mit aus dem Lotoskelch entspringenden Voluten, kennen die Konkurrenten des Andokides in Athen noch nicht. Dagegen begegnet dieses Ornament häufig auf Cäretaner Hydrien[1]) und Sarkophagen von Klazomenai,[2]) wie überhaupt auf Monumenten, die nach dem Osten weisen. Zu diesem Befunde stimmt vortrefflich der von einem Kenner geäusserte Gedanke, dass Andokides aus Klazomenai nach Athen eingewandert sei.

Wen der Meister mit den beiden Hopliten meinte, deren unter Athenas Assistenz schwebenden Zweikampf Hermes durch Dazwischenschieben seines Heroldstabes trennt; welche unter den Dutzenden von Namen, die sich zur Erklärung darbieten, auszuwählen wären, darüber wollen wir keine Erwägungen anstellen, vor allem darum nicht, weil eine Entscheidung nicht bloss aussichtslos, sondern auch ganz gleichgiltig ist. Dargestellt sind ‚Taten der Männer', wie sie vermutlich auch der Kitharode auf der Rückseite der Vase besingt. Dachte je der Meister an bestimmte Helden, so ist es nicht unsere Schuld, wenn wir seine Intentionen nicht erraten. Denn Andokides hat die für uns üble Angewohnheit, alle erklärenden Beischriften aus Grundsatz zu vermeiden; stets beschränkt er sich auf seine sauber eingeritzte Meistersignatur und bringt auch diese noch möglichst unaufdringlich am Fusse an. Hierin wie in anderen Zügen, namentlich dem ängstlichen Vermeiden jeder Indezenz, und zwar selbst dann, wenn er Satyrn darstellt, verrät sich ein wohlerzogener Mensch. Kein Wunder, dass ihn eine ältere Kollegin, Timagora, anschwärmt: »Andokides dünkt der Timagora schön«, schreibt sie als zarten Wink auf eine ihrer Hydrien.[3]) Der hätte ohne Zweifel einen Ehegatten abgegeben, der leicht zu regieren gewesen wäre.

Athena trägt, wie stets bei unserem Meister, der eine Vorliebe für dieses Gewandstück hat, ein enges, reichgesticktes Überhemd, den ἐπενδύτης,[4]) dessen oberes Ende durch den Überfall des Chiton über der Brust verdeckt wird; darüber, nicht

---

[1]) Oben I 260 und Antike Denkmäler II, S. 5.

[2]) Mon. d. inst. XI 54; Antike Denkmäler I 46. *Riegl*, Stilfragen 191; 163, 94, 68. Ein ägyptisches Muster, dem unser griechisches sehr nahe steht: Mitth. d. Deutschen Orientgesellschaft 1908, S. 32. Ähnlich wird das Band auch auf einer schwarzfigurigen Hydria aus der Gegend von Catania gezeichnet, die mit ihrem orangeroten Ton Arbeiten des Andokides nahe steht: Monumenti dei Lincei XVIII, S. 162.

[3]) Im Louvre F. 38. Wiener Vorlegeblätter 1889, Taf. 5 No. 3. Gegen meine Auffassung (Jahrbuch 1895, S. 157), dass die beiden Inschriften τιμαγορα auf den Hydrien im Louvre einfach in Τιμαγόρα aufzulösen und nicht zu Τιμαγόρας zu ergänzen seien, erhebt Pottier im Catalogue S. 731 den Einwand: »il faudrait admettre une femme jouissant des droits d'un véritable patron.« Allein was Pottier ganz unglaublich scheint, das ist erweisbare Tatsache. Denn in den zwei von mir angeführten antiken Darstellungen einer Töpferwerkstätte fungiert beidemale als ‚patron' eine Frau. Auf der Hydria Caputi (unsere Abb. 102) ist sie Prinzipalin, weil sie im Gegensatze zu den Arbeitern auf erhöhter Estrade thront, und auf der ‚Kabirionvase' (Athen. Mitteil. 1889, S. 151), nicht nur weil sie ebenfalls durch einen höheren Stuhl vor dem Arbeiter auf seinem niedrigen Schemel ausgezeichnet wird, sondern namentlich dadurch verrät sie sich als Herr im Hause, dass sie sich herausnehmen darf, nach einem der Gehilfen mit dem kurzen Besen (Analogie im Jahrbuch 1896, S. 186) zu schlagen. So weit wollen wir nicht gehen und die erhaltenen Atelierbilder statistisch ausnutzen; aber zum Mindesten ist der Beweis erbracht, dass ein weiblicher Prinzipal im Kerameikos keineswegs unerhört war.

[4]) Österreich. Jahreshefte 1905, S. 33.

klar angeordnet, ein Mäntelchen, das über die Unterarme hängt. Die Aigis, deren grösster Teil den Rücken bedecken muss, jedoch hier nicht angedeutet wurde, ist vorne mit zwei Schlangen wie mit Knüpfbändern geknotet. Nicht weniger als acht Gestalten der Athena kennen wir von den Amphoren des Andokides her und trotzdem die Bekleidung jedesmal die gleiche bleibt, ist die Göttin doch immer wieder ganz anders durchgebildet. Man sieht, der Meister machte sich die Arbeit nicht leicht. In der Linken hält Athena eine Rose. Als Rose wird sie zwar kein Botaniker, wohl aber der Archäologe erkennen, der weiss, dass die Blume der Blumen selbst anderthalb Jahrhunderte später immer noch so unkenntlich als streng symmetrisches Gebilde auf Münzen von Rhodos, wo sicher eine Rose gemeint sein muss, wiedergegeben wird.[1] Etwas näher der Natur kommt die Rose auf der Münchener Amphora (Taf. 4), da hier die Blütenblätter wenigstens von einander getrennt werden.

Manches Ungewohnte lässt sich an der Bewaffnung beider Helden beobachten. Der Schild des Kriegers links, in der böotischen Form,[2] zeigt zum erstenmale den Tragriemen, den Telamon, welcher das Regieren des schweren Waffenstückes erleichtert und auch während des Marsches ermöglicht, den Schild wie einen Tornister über den Rücken zu hängen. Die Metallspange mit dem Armloch fehlt hier noch in der Schildmitte; an seiner Stelle dienen zwei straff gespannte Riemen dazu, dem Schilde Halt am Arme zu geben. Für die verdeckte Hand vorne muss natürlich noch ein Griff vorausgesetzt werden. Der zweite Riemen über der Brust trägt das Schwert, wie es in der Ilias XIV., 404 heisst:

τῇ ῥα δύω τελαμῶνε περὶ στήθεσσι τετάσθην,
ἤτοι ὁ μὲν σάκεος, ὁ δὲ φασγάνου ἀργυροήλου.

Mit dem sonderbar gestalteten Griff des Schwertes wird wohl ein Adlerkopf gemeint sein, wie auf Taf. 116 und I S. 128; nur ging die Stilisierung etwas weit. Dieser Hoplit ist auffallend altväterisch gerüstet. Einmal trägt er den Metallpanzer ohne Bauchschutz, bei welchem die Linie des Rippenschlusses im Profil, die Brustpartie dagegen von vorne gezeigt wird. Da die Vasenmaler in dieser Zeit noch dem Körper ohne Bedenken zwischen Brust und Hüften die Biegung um einen rechten Winkel zumuten, so meinen sie, es sei nicht zuviel verlangt, eine gleiche Anforderung an die metallene Muskulatur eines Panzers zu stellen. Aber etwas auf attischen Gefässen Seltenes und mit gleicher Deutlichkeit kaum sonst Wiederkehrendes sind die Oberschenkelschienen.[3] Die Klarheit bei Andokides überrascht um so mehr, als andere attische Maler schwarzfiguriger Gefässe dieses Waffenstück mit derartigen Missverständnissen wiedergeben, dass man nicht umhin kann zu schliessen, sie hätten jene Schienen in Wirklichkeit überhaupt nie gesehen (Text I, 228). Bei den auf Schlangenhälsen sitzenden Helmbüschen führte der Kampf mit der perspektivischen Verschiebung zu einer gewaltsamen Lösung; sie sitzen auf dem Helm, der selbst im Profil gesehen wird, so wie sie nur in der Vorderansicht desselben erscheinen würden.[4] Ein ganz ent-

[1]) Brit. Mus. Coins. Caria Taf. 36—40; Regling, Sammlung Warren, Taf. 27.

[2]) Über diesen und andere Schilde handelt *Lippold* in den Münchener Studien S. 410, der auch auf S. 439 eine schematische Abbildung unseres Schildes mitteilt.

[3]) Wesentlich länger, über den ganzen Oberschenkel hin, dehnen sie sich in älteren Werken aus, so auf dem Reliefpithos aus Sparta (Brit. School. Athens XII, Taf. 9) und dem Fragment eines solchen in Dresden (Arch. Anz. 1898, S. 139).

[4]) Ganz ähnlich auf einer schwarzfigurigen Amphora mit Gigantomachie im Louvre E 72, *Pottier*, Album II 54, welche *Kretschmer* (Vaseninschriften 59) ihrer Inschrift wegen auf Keos entstanden denkt.

sprechendes Phänomen wird uns nachher selbst noch an einer Vase des reifarchaischen Stiles (Fig. 102) begegnen. Auch der Nasenschirm des Helmes wird in Aufsicht anstatt in Seitenansicht gezeichnet.

Im Gegensatze zu diesem altväterischen Hopliten schreitet der Feind in der Bewaffnung mit seiner Zeit voran. Er schaffte sich einen modernen Rundschild mit einem Prachtexemplar von Skorpion als Devise an, wie sie auf gleichzeitigen Vasen sehr beliebt ist. Der Telamon gehört hier nicht zum Schild, da dessen ein Rundschild nicht bedarf, sondern zum Schwert. Hier kein Metall- sondern ein Lederpanzer, dem man deutlich ansieht, wie er aus einzelnen mit Stickerei geschmückten Streifen zusammengenäht wurde. Einen dem seinigen entsprechenden Helm, an welchem der Busch auf der Rute eines sich duckenden Wolfes sitzt, kennen wir von einer Amphora des Amasis her.[1])

An dem rotbärtigen Hermes, der mit seinem feschen Filzhütchen und der gezierten Fingerhaltung fast wie ein Gigerl ausschaut, fällt die lange Stecknadel auf, mit welcher er seine Chlamys zusammenheftete. Dabei wird nicht versäumt anzugeben, dass diese Nadel wohlweislich vermittelst eines Fadens an der Chlamys festsitzt, damit sie, wenn sie sich herausschiebt, ja nicht verloren geht. Wie Kinder wollen die Vasenmaler in der archaischen Periode alles erzählt haben, auch die nebensächlichste Nebensache.

Auf der Rückseite der Amphora malt uns Andokides, ohne es zu beabsichtigen, ein erheiterndes Kulturbild. Ein jugendlicher Kitharode, dem gerade wie seinen Zuhörern der erste Flaum sprosst, hat das Bema bestiegen, um sich vor grossem Publikum zu produzieren. Unglücklicherweise versäumte aber der Maler, bevor er an die Ausführung ging, die nötige Vorberechnung anzustellen, dass die Körperlänge für den Kitharspieler nun limitiert ist, dass somit die Figuren daneben, wenn der Musiker nicht wie ein Zwerg erscheinen soll, nicht mit ihren Köpfen bis an die Decke des Bildfeldes hinaufragen dürfen. Das fiel nun bös aus. Der edle Sänger gerät mit seinen Proportionen schrecklich ins Gedränge; je weiter nach unten, je mehr mussten sie reduziert werden, sodass die kümmerlichen Beine kaum noch einen solchen Wasserkopf zu tragen vermögen. Euphronios, beim Antaioskrater (Taf. 93) vor das gleiche schwierige Problem gestellt, wusste sich zu helfen: er lässt den Musiker erst auf das Podium hinaufsteigen und giebt seinen Zuhörern Stühle. Da war auf einmal alles in Ordnung.

Um so glücklicher gelangen aber die Zuhörer, abgesehen von einer Entgleisung auf anatomischem Gebiete an der Brust des Jünglings zur Linken. Beide tragen buntgewirkte Mäntel, was den Athenern perikleischer Zeit als der Gipfel von Luxus bei Männern erschien. Zu dieser Eleganz passt auch die überzierliche Frisur mit einzelnen kunstreich in die Stirne hereindressierten Löckchen, die sich am Ende in eine Schnecke aufrollen, während der dichte Schopf hinten wagrecht abgeschnitten ist. Genau die gleiche Frisur, selbst mit dem gleichen Kranz wie bei dem Epheben rechts, zeigt uns ein wohlbekannter Marmorkopf, der sogenannte Rampin'sche Kopf, jetzt im Louvre,[2]) der offenbar eine Persönlichkeit der gleichen

---

[1]) Wenn in *Pottier's* Album von einem »léopard« die Rede ist, so kann es sich nur um einen Druckfehler handeln. Beispiele von figürlichen Buschträgern hat *Benndorf* Gjölbaschi, 140, Anm. 1, gesammelt. — Über die Amphora des Amasis: Oest. Jahresh. X, 5.

[2]) *Perrot-Chipiez*, Histoire de l'Art VIII, S. 641; Monuments Piot VII, Taf. 14.

Zeit, wie die jungen Herren auf unserer Vase wiedergibt. Auch hier nur ein Anflug von Backenbart, das Schnurrbärtchen, ganz minutiös wie bei dem Herrchen links, bloss aufgemalt; der Nackenschopf ebenso wagrecht durchgeschnitten.[1]) Durch diese Übereinstimmung fällt auch auf den Marmorkopf ein neues Licht und Athen als seine Provenienz lässt sich nun nicht mehr in Zweifel ziehen.

Spielt der junge Herr rechts den Elégant, so markiert der links den Bohèmien. Die Unordnung seiner Frisur wurde offenbar mit grosser Kunst vor dem Spiegel hergestellt. Auch wie er sich das Himation über den Kopf zog, das passt zu diesem weibischen, besser gesagt, geschlechtslosen Gebahren. Aber das schönste ist, dass diese Fante, welche den süssen Melodien lauschen, überdies noch den süssen Duft von Rosen sich unter die Nase halten. Es ist die Dekadenz Athens, das unter Peisistratos zur Grosstadt emporgeschraubt wird. So müssen wir uns die Höflinge des Tyrannen vorstellen, in deren Kreisen damals die Dichtergrössen aus der ganzen Griechenwelt rezitierten. Aber wenn wir es nicht mit eigenen Augen sähen, wir hätten uns die Generation vor Marathon nicht in solchem Maasse dekadent vorstellen können.

Bis zu welcher Höhe des Nonsens sich selbst im Jahre 1829 noch Vasenerklärungen aufschwingen, dafür zeugt die tiefsinnige Behandlung unserer Amphora im Catalogue Canino. Diesen armen Wicht von Kitharspieler, der nur ein trauriges Anhängsel seines Instrumentes bildet, hält der Verfasser für nichts weniger als für »Vénus-Cytharède, Vénus-Uranie, et dans la lyre aux sept cordes nous avons cru voir quelques rapports avec les sept planètes.« Nachher wird dann diese »Vénus-Uranie« gar »Assyrienne« und »Astarté« getauft und der Name gelehrt damit begründet, dass die beiden Priester rechts und links als Frauen verkleidet seien, was Julius Firmicus, Kap. 4, für den Dienst der »Vénus Assyrienne« belege. Es ist doch immer das Einfache und das Natürliche, was am schwersten und am spätesten erlernt wird.

Für die Forderungen des dekorativen Stiles hat Andokides offenen Sinn. Nicht nur, dass jede Gestalt in ihrer Masse durch ein entsprechendes Gegengewicht rechts und links von der deutlich hervorgehobenen Mittellinie aufgewogen wird, auch die am schärfsten heraustretenden geraden Linien auf der einen Hälfte des Bildes binden sich an deren Verlauf auf der anderen. So die Richtung der Spazierstöcke auf der Hinterseite der Vase und in der Kampfszene schneiden sich die langen Schäfte der Lanzen mit dem Kerykeion genau in Gestalt eines Parallelogrammes. Zu solch straffem Stilisieren wurde Andokides in seiner östlichen Heimat erzogen. Man erinnere sich der streng ornamental komponierten Friese auf den klazomenischen Sarkophagen. Und in diesem Ornamentenstil verrät sich feiner, künstlerischer Instinkt. Denn die allzu straffen, allzu eckigen Bewegungen der Gestalten erscheinen nun wie gewollt, wie von dem ornamentalen Schema gefordert, während doch beim Meister, selbst wenn er es versucht hätte, die Biegungen der Glieder nicht weicher und flüssiger herauskämen; die Not erscheint als Tugend. (F. H.)

---

[1]) *Lechat* in dem begleitenden Text zu der letztgenannten Publikation, S. 146, fragt sich, warum die Haare unten so ungewöhnlich schroff abschliessen, und hat auch sofort die billige Erklärung aus der Technik zur Hand: »La manière carrée dont la chevelure est coupée sur la nuque — ces traits ont une signification très-nette et rappellent tout de suite l'ancienne technique du bois.« Der Gedanke, dass die Haare am Marmorkopf gerade abgeschnitten sind, weil so der Porträtierte seine Haare trug, dieser Gedanke lag zu fern.

## DIE TECHNIK.

Die Vase gehört bezüglich ihrer Technik zu den interessantesten Stücken. Und zwar ist es die Relieflinie, die die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Furtwängler glaubte, dass die ersten Bilder des Andokides durchweg mit Pinsel gearbeitet seien. Der Glaube war falsch, denn wir sehen in all diesen Bildern schon die Anwendung der Borste. Aber dies nicht überall, sondern nur bei den langen Falten und den Querzügen der Gewandung, sowie im Ornament. Während sie in diesem letzteren nun vollständig ausgebildet erscheint, tritt sie sonst noch in sehr zaghafter Weise auf. Der Firnis wurde noch zu wenig dickflüssig in Gebrauch genommen, so dass die Striche in ihrem Verlauf je nach der Menge der abgesetzten Flüssigkeit ungleichmässig dunkel und hell erscheinen. Da dasselbe auch bei den übrigen mit Pinsel hergestellten Linien der Fall ist, gewinnen die Bilder einen gegen die übrigen Vasenbilder ungewöhnlichen Ausdruck. Sie treten weicher, nicht so kalt und scharf hervor. Bei der weiteren Verfolgung dieser Technik würden die Vasenmaler sicher nicht in ihren späteren allzu sehr hervortretenden Schematismus verfallen sein. —

Die Vorzeichnung reichlich. Änderung keine. Nach dem Entwurfe wurden die Figuren mit hellem Firnisstrich umrissen. Die vielfache Verwendung von Rot ist auf der Tafel gut ersichtlich. Die Punkte im Schildzeichen und in den Haaren sind eingegraben, nur jene bei der rechten Figur im unteren Bild sind rot aufgesetzt. Auf den kleinen Kreuzchen des Gewandes der rechten Figur im oberen Bild findet sich ein Firnispunkt aufgesetzt, der in der Mitte etwas eingesunken ist. Beachtenswert die Nadel mit dem rot aufgemalten Gehänge.

Die letzte Pinselumränderung der Figuren fehlt noch den Bildern. Lasur und Brand vorzüglich. (K. R.)

Abb. 95. Henkelornament.

## TAFEL 112

## AMPHORA IM LOUVRE

## RAUB DER LETO. GYMNASION

Diese Amphora wird in der archäologischen Litteratur häufig genannt und nach ihrem früheren Besitzer als „Beugnot-Vase" bezeichnet.[1] Ihre Form und Grösse entspricht dem Werke des Andokides auf der vorhergehenden Tafel. Vollkommene Erhaltung und tadellose technische Ausführung machen sie zu einem Glanzstück unter den erhaltenen Gefässen.

Den Sinn der Darstellung auf der Hauptseite hätten wir selbst ohne die erklärenden Beischriften, unter denen allerdings gerade der auch von antiken Beschauern am wenigsten leicht zu erratende Namen fehlt, ohne weiteres verstehen können. Es ist der Riese Tityos, der „Leto entehrt, Zeus heilige Lagergenossin, als sie gen Pytho ging, durch Panopeus schöne Gefilde" (Odyssee XI 580). Die Bedrängte ruft, wie es auch in dem mythologischen Handbuch, das unter dem Namen von Apollodors Bibliothek (I 23) läuft, zu lesen ist, ihre Kinder Apollon und Artemis zu Hilfe, deren Pfeilen der Uebeltäter erliegt. Unsere Sammlung brachte schon eine um ein halbes Jahrhundert jüngere Darstellung dieser Szene, auf der Münchener Schale Taf. 55. Die Amphora gewinnt aber nicht, wenn man die Schale neben sie hält: von der Kraft, dem Schwung und der Leidenschaft, welche im Bilde des Schalenrundes vibrieren, verrät der ältere Meister aber auch nicht die Spur. Er scheint an nichts weiter gedacht zu haben, als die Szene in möglichst symmetrisch abgewogene Anordnung zu zerlegen, hell und dunkel recht gleichmässig über das Bildfeld zu verteilen. Durch Abrücken von der Gruppe des Entführers verliert aber das Eingreifen des Gottes alle Kraft und allen Saft; Apollon

---

[1]) Aus Vulci. Im Louvre. Höhe 0.60. Aus dem Besitz des Vicomte Beugnot ging sie zunächst in den von William Hope über, bevor sie ihre bleibende Stätte fand. Pottier Catalogue III, S. 912; derselbe, Album II, S. 143. De Witte, Catalogue Beugnot n. 4. Klein, Lieblingsinschriften² 122 n. 2, C. J. G. 7421. Kretschmer, Vaseninschriften 197. — Jahn, Arch. Aufsätze 128 und Panofka, Allg. Lit. Ztg. 1840 S. 226, hatten die Vermutung geäussert, dass die Buchstaben ΑΙΔΟΣ neben Artemis nichts anderes seien als ein Rest von ΑΡΤΕΜΙΔΟΣ, Genitiv wie beim Namen der Leto, und die Buchstaben bis zur Mitte des M seien durch Bruch oder Übermalung verloren gegangen. Eine einleuchtendere Vermutung lässt sich kaum vorstellen und doch ist sie falsch, denn die Vase blieb an diesem Punkte intakt. Kretschmer sucht den Namen Αἰδώς für Artemis zu rechtfertigen. Allein ich gestehe, dass mir bei solchen Inkognito-Namen, mit denen Panofka einst argen Unfug getrieben hat, nicht wohl ist; mir scheint die Annahme einer Verschreibung immer noch die einfachere, jedenfalls ist sie durch erheblich mehr Parallelen zu belegen. Jahn nahm seine Ergänzung zurück: Münchener Vasen CXVII, Anm. 850. Über die Inschrift auch noch: de Witte, Annali 1845 S. 401. Inhaltlich besprochen: Overbeck, Apollon 386. Stilistisch: Jones im Journ. Hell. Stud. 1891, XII 370 (Zuweisung an Phintias). Hoppin, Euthymides 17, c und 19 (anerkannt, dass kein Euthymides). Dagegen bleibt Pottier im Catalogue bei der alten Zuweisung an Euthymides durch Klein. — Abgebildet: Gerhard, Auserlesene Vasenbilder 22 (A; Seite B als Spiegelbild). Danach Reinach, Répertoire II 26. Nur A: Lenormant-Witte, Elite II 50. Overbeck, Atlas zur Kunstmythologie, Taf 23, 4. — B nach Gerhard im Jahrbuch 1908, S. 99, wo Pernice, der nicht bemerkte, dass die Abbildung im Gegensinne gegeben ist, gerade aus dem Rechts und Links am Speerschleuderer scharfsinnige Schlüsse zog, die nun leider ins Wasser fallen.

(απολλον) packt so wenig herzhaft zu, dass es nun ausschaut, als wolle er den Riesen nur in den Arm zwicken und Köcher und Bogen, deren der Letoide in diesem Augenblick mehr denn je bedürfte, hat er gar an einen Sonnenstrahl gehängt, denn der Maler missbrauchte die Waffen bloss zur Raumfüllung. Auch Artemis bleibt lahm; angesichts der Gefahr, in welcher ihre Mutter schwebt, hat sie nichts zu sagen als: ei, ei! Dazu werden ganz unangebrachterweise der Jungfrau die reifen Formen einer Matrone gegeben, die um so mehr stören, als ihre Mutter daneben mädchenhaft schlank aufgewachsen ist. Sprechend wirkt nur der Gestus der Rechten Letos (λλετους im Genitiv wie häufig in älteren Beischriften; das λ sowohl in attischer als ionischer Form), die wie Niobe ihr Antlitz verhüllen will, um den Greuel nicht mitanzusehen. Im Felde dreimal der Gruss χαῖρε, einmal richtig und zweimal mit Varianten falsch geschrieben: χαιρε und χαγρε.

Die Rückseite führt uns ins Gymnasion, wo der Ephebe Sostratos (σοστρατος) Diskoswurf und Kollege Chares (χαρες) das Schleudern des Wurfstabes übt. Ein älterer Athlet, dessen Name nach den von Reichhold beobachteten Resten kaum anders denn Sosias (σοσι.ς) gelautet haben kann, ebenfalls mit einem Akontion in der Hand, verfolgt aufmerksam jedeBewegung des Speerwerfers. Zeige- und Mittelfinger von Chares' rechter Hand sind ausgestreckt, weil sie in der Wurfschlinge des Speeres, der Ankyle, stecken; nur vergass schliesslich der Maler die Schnur rot aufzumalen, was ihm mit den Riemen an Letos Sandalen ebenfalls passierte. Links steht ein Herr mit dem später nicht mehr üblichen, eleganten, glatten Spazierstock mit Knopf, wie ihn auch einer der Epheben auf der eben besprochenen Andokidesamphora trägt; das fünfte Jahrhundert kennt nur noch knorrige Naturstöcke. Dieser Herr namens Sotinos (σοτινος) interessiert sich für Gymnastik und für Gymnasten. Im Feld steht noch ein Gruss an den abwesenden Demostratos aufgeschrieben (δεμοστρατε|χαιρε).

Mit der von vorne gesehenen Gestalt des Speerschleuderers hat sich Phintias in späteren Jahren wiederholt abgegeben und ist der Lösung des Problems mit der Zeit sehr viel näher gekommen. Auch andere gleichzeitige Meister[1]), wie es scheint, Euthymides und ein etwas jüngerer Unbekannter, mühten sich mit derselben Figur ab und man sieht hier einmal recht deutlich, wie der Ehrgeiz, die Kollegen zu überbieten, zum Fortschritt ansporut. Sonst setzt der rechte Fuss stets die Richtung des Schienbeines fort und Phintias hat in diesem ältesten Versuche den Fuss nur gedreht, damit die Zehen nicht hinter dem Nebenmanne verschwinden. Aber die Drehung des Fusses richtig herauszubringen, ging über seine Kräfte.

Chares und Sostratos erhalten auf einer Hydria im Louvre (G 41) im Verein mit Euthymides eine Huldigung und da sie auf anderen Gefässen[2]) noch mit Leagros und Phayllos zusammen genannt werden, so fällt ihr Ephebenalter in das letzte Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts. Die eben genannte Hydria gehört, wie schon Furtwängler (oben 68) aussprach, dem Phintias; sie zeigt aber noch eine etwas steifere Zeichnung als unser Gefäss, das demnach rund um 500 zu datieren

[1]) a) Stamnosfragmente in Leipzig, Jahrbuch 1896, S. 185 (Phintias). b) Psykter, einst Bourguignon, Antike Denkmäler II 20 (Phintias). c) Hydrienfragment in Dresden, Arch. Anz. 1892, S. 165 (Euthymides?). d) Amphora im Britischen Museum. Hoppin, Euthymides Taf. 7 und Brit. Mus. Vases III, Taf. 10. e) Krater in Kopenhagen, Lange, Darstellung des Menschen I 100 (weniger gut: Annali 1846 M). f) Krater im Louvre. G. 48. Pottier Album, Taf. 94. g) Krater in Corneto. Hartwig, Meisterschalen, S. 416.

[2]) Klein, Lieblingsinschriften,[2] S. 71 und 123.

sein wird. Und die Beugnot-Vase ist ebenfalls ein Werk des Phintias, nicht wie meist gesagt wird, des Euthymides. Das lässt sich vollkommen sicher feststellen.

Die ganz absonderliche Behandlung der Brust am Speerschleuderer, wobei in der Vertiefung zwischen den nach innen zu sich einrundenden und hier unnatürlich weit von einander getrennten Brustmuskeln parallele Querlinien eine Leiter bilden, das kehrt genau so an der signierten Hydria des Phintias (oben 67) wieder. Dann wird man auch die lächerlich kleinen Nasflügel an den Mänaden der Cornetaner Amphora (Taf. 91) und ähnlich auf der Hydria Tafel 71 wiederfinden. Auf Phintias führt schliesslich auch die Zeichnung der Fussknöchel, welche vorne mit doppelten Linien umrissen werden, was auf den beiden genannten sicheren Werken des Phintias fast konstant, nie aber bei Euthymides wiederkehrt, der die Knöchel zuweilen überhaupt nicht angiebt. Dieses Detail war Furtwängler (oben 12) auch an dem Krater von Arezzo, also bei Euphronios aufgefallen. Unsere Amphora und der aretiner Krater sind jedenfalls gleichzeitig entstandene Werke, die zwar ganz verschiedene Individualitäten verraten, doch aber auf gemeinsame Schulung ihrer Urheber, des Phintias und des Euphronios, hinweisen.

Die breite Distanz zwischen den beiden fast wie bei weiblichen Formen sich einrundenden Hälften der Männerbrust fällt auch in einer Skulptur dieser Zeit auf und zwar an der ausgezeichneten Statuette eines Speerwerfers im Louvre (Jahrbuch 1892 Taf. 4), welche dank einem neuen Funde in Milet sich an den Apollon des sikyonischen Bildhauers Kanachos anknüpfen liess.[1] Schon längst beobachtete man, wie stark die Formenbehandlung in der attischen Vasenmalerei der Periode, welcher auch unsere Amphora angehört, an die Skulpturen vom Aphaiatempel anklingt.[2] Furtwängler[3] leugnete zwar diese Verwandtschaft nicht, hielt aber die Annahme einer gemeinsamen Quelle, die er in der samischen Plastik suchte und aus welcher sowohl die äginetischen Bildhauer als die attischen Maler schöpften, für wahrscheinlicher. Doch spricht die Tatsache, dass eine der wichtigsten Aufgaben auf plastischem Gebiete, welche Ionien in dieser Periode zu vergeben hat, nämlich die Kultstatue für den Apollontempel bei Milet, dass diese keinem Samier, überhaupt keinem Ionier, sondern einem Ausländer, dem Sikyonier Kanachos, übertragen wird, das spricht nicht für einen allzu hohen Stand der damaligen einheimischen ionischen Plastik und spricht schnurstraks dagegen, dass Ägineten und Attiker in Ionien Inspirationen gesucht hätten, da ihnen das Gute von Sikyon viel näher lag. Bestehen bleibt aber die parallel verlaufende Formenentwicklung in der Vasenmalerei und der Plastik, eine Konstatierung, die um so wertvoller wird, als uns ja nur allzuwenig Originale der Skulptur dieser Periode erhalten blieben.

Des Phintias Streben geht nicht höher, als tadellos sauber und tüchtig zu zeichnen und hierin, namentlich auch in der Verwendung von unübertrefflichem Firnis, steht er gross unter seinen Konkurrenten da. Dass aber die vollendete Technik nicht Selbstzweck bleibt, dass sie nur ein Mittel ist, um dem eigentlichen Ziele näher zu kommen und nun pulsierendes Leben und wahren Seelenausdruck in das Bild hineinzubringen, das hat er nicht eingesehen, sicher nicht in dem

[1]) Berliner Sitzungsberichte 1904, S. 786 (Kekule).

[2]) Jahrbuch 1892, S. 136 (Kalkmann).

[3]) Aigina I 341.

Maße wie sein Kollege Euphronios, der ihn darum auch binnen kurzem auf Meilenlänge überflügelt. (F. H.)

---

## Die Technik.

Die Ausführung ist so sorgfältig wie bei den besten Bildern des Euthymides, die ich gezeichnet habe, und die Technik entspricht ganz derjenigen dieses Meisters. Die Liebe, mit der sich der Meister in die Zeichnung vertieft hat, ist bewunderungswert. Erwähnenswert bloss die Darstellung des einen Schlüsselbeines beim Alten im oberen Bild mit Pinsel und hellem Firnis. In den eingeritzten Locken des Apollon Firnispunkte. (K. R.)

Abb. 96. Henkelornament.

Abb. 97.

## TAFEL 113
## KROISOS-AMPHORA IM LOUVRE

Wenn wir die ersten 94 Kapitel von Herodots Geschichte durchlesen und wenn wir bemerken, wie die Erzählung vom Lyderkönig Kroisos den roten Faden bildet, der fast durch diese ganze Einleitung sich hindurchzieht, so bekommen wir einen Begriff davon, wie mächtig der freundliche Goldonkel auf die Phantasie der Griechen wirkte, dessen reiche Stiftungen nach Delphi und anderen Heiligtümern mit ihrem verführerischen gelben Glanze allen Hellenen in die Augen stachen. Die wohlbekannte, hier neu publizierte Amphora[1]) spricht als ältestes Zeugnis von

[1]) Wahrscheinlich aus Vulci, jedoch nicht aus der Sammlung Canino, sondern die Vase tauchte 1829 mysteriös in Paris auf, trotzdem aber nach Gerhard (Annali 1830, S. 263) »senza dubbio parimente dovuto agli scavi di Canino.« Im Louvre, G. 197. Höhe 0.59. Pottier Catalogue, S. 1021. Ziemlich gut publiziert in den Monumenti Inediti I 54, danach Inghirami Vasi Fittili, IV 319, 320. Reinach, Répertoire, I 85. A oft wiederholt: Transactions R. Soc. Literature 1834, II. Suppl. 28 (Millingen). Welcker, Alte Denkmäler III, Taf. 33, S. 481. Baumeister, Denkmäler II, S. 796. Journ. Hellen. Stud. 1898, S. 268 (A. H. Smith) und sonst öfter. B: Roscher, Lexikon III, S. 1778. Die Vasenform: Duruy, Histoire des Grecs I zu Seite 680. Besprochen ausser von den Genannten: Annali 1831, S. 41 (Gerhard). Annali 1833, S. 237 (Luynes). Witte, Cabinet Durand, S. 157. Compte-Rendu 1866, S. 169 (Stephani). Klügmann, Amazonen 24. Philologus 1898, S. 237 (Crusius). Über das os der Inschrift: Arndt, Vasenkunde 122. Kretschmer, Vaseninschriften 129 und Österreich. Jahreshefte III 134. L. Curtius in Athen. Mitt. 1906, S. 157.

diesem Interesse, denn, da sie wohl kurz vor den Perserkriegen bemalt wurde, so ist sie noch älter als die poetische Verherrlichung des Kroisos und seiner Frömmigkeit im Siegeslied von Bakchylides, welches erst für einen Wagensieg des Herrschers von Syrakus im Jahre 468 gedichtet wurde.

Der Dichter wie der Historiker betont das hilfreiche Einschreiten des Gottes zugunsten des Frommen als das Hauptmotiv in der ganzen Fabel. Nichts davon in unserem Bild, nichts deutet auf eine wunderbare Rettung des Königs hin. Was der Maler uns zeigen will, das ist die Ruhe, die Würde, mit der ein Weiser und ein König in den fürchterlichsten aller Tode geht. Apollons Anwesenheit hätte genügt, um eine glückliche Lösung der Tragödie anzudeuten. Da dieser naheliegende Ausweg vom Maler nicht eingeschlagen wurde, so müssen wir schliessen, dass nach seinem Wissen Kroisos in den Flammen starb. Der Erzählung, wie Solon den König, bevor er sein Ende nicht kenne, ihn auch nicht für den glücklichsten aller Sterblichen erklären wollte, dieser Erzählung fehlt ja die Pointe, wenn die Gottheit schliesslich das Schicksal doch noch zum Guten wendet. Also konnte in dieser Version ursprünglich der gewaltsame Tod nicht fehlen. Wohl aber war eine böse Wendung für die vom König so reich bedachte Priesterschaft Delphis recht fatal; zugeben zu müssen, dass alle Devotion und die reichsten Stiftungen für den Kirchensäckel die erwartete Gegengabe der göttlichen Hilfe nicht gewährleisten, dazu verstanden sich die Frommen in Delphi damals so wenig als die Frommen in späteren Zeiten. Die Vase bietet uns also die Erzählung noch unberührt von der priesterlichen Geschichtsfälschung.

Wie bei Priamos so denkt die Kunst dieser Zeit auch bei Kroisos (χροεσος) nicht daran, den Lyderfürsten als Asiaten zu kennzeichnen; in ihrer Garderobe existiert für Kroisos nur das Kostüm »König« schlechthin; sie stellt ihn dar, wie sie Zeus darstellt. Ein Übriges tat der Maler nur darin, dass er dem reichsten Fürsten eine goldene Schale in die Hand gab, so schön als er je eine gesehen. Dabei ist nicht uninteressant zu beobachten, wie treu der Künstler seine Requisiten der Wirklichkeit nachzeichnet. Eine Silberschale, welche auf Ithaka zum Vorschein kam,[1]) (unsere Abb. 98) schaut fast aus als hätte sie unser Maler zum Modell

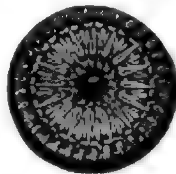


Abb 98. Silberschale aus Ithaka.

genommen. Wenn wir alle Züge im Bild für bedeutsam ansehen, und das müssen wir tun bei einer so gewissenhaft durchgeführten Arbeit, dann kann die Opferschale, die Kroisos als Opferer und Opfer in einer Person ausgiesst, ferner das

[1]) Nach Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 54. Auch Brygos kennt auf seinem Skyphos, Taf. 84, schon ganz ähnlich verzierte Schalen. Da in delischen Tempelinventaren (Bull. Hellén. 1882 S. 109), φιάλαι aufgezählt werden unter der Bezeichnung λογχωταί, mit Ornamenten in der Form von Lanzenspitzen, und καρυωταί, mit Nüssen verziert, so dürfte dies der Namen für das Ornament sein, welches in den »knorrechten« Buckelpokalen der Gothik und Renaissance weiterlebt.

Zepter in den Händen des Fürsten, sein Thron, den er sich auf den Scheiterhaufen stellen liess, nichts anderes sagen wollen, als dass Kroisos freiwillig in den Tod geht, um als König zu sterben anstatt als Gefangener sein Schicksal in das Belieben des Siegers zu stellen.

Darin stimmt also die Erzählung der Vase mit Bakchylides überein, dass Kroisos aus eigenem Antrieb auf den Scheiterhaufen steigt und dass es der König selbst ist, der den Sklaven heisst Feuer anlegen. Auch die Rolle des Dieners, der hier den für Sklaven passenden Namen Euthymos (ευθυμος), Wohlgemut, erhält, entspricht dem Dichter.[1] Nach der älteren Abbildung konnte man denken, dass er mit zwei Wedeln das Feuer anfache. Die genauere neue Aufnahme zeigt aber deutlich, wie am Ende der Stäbe und offenbar nicht aus ihnen herauswachsend, ganz unsymmetrisch auseinanderlaufende Linien ansetzen, dass es sich somit nicht um einen fächerförmigen Wedel handelt, sondern um Flammen, die aus Fackeln hervorsprühen. Allerdings schauen sie anders aus als die übliche Art der Fackeln; aber hier dienen sie ja auch nicht zum Leuchten, sondern es sind nur brennende Prügel. Ähnlich wird auch der Scheiterhaufen, auf dem in zwei späteren Vasenbildern[2]) Alkmene sitzt, mit Fackeln in Brand gesteckt und endlich kommen auch ganz übereinstimmend gezeichnete Fackeln in der Hand einer Mänade auf einer schwarzfigurigen Lekythos vor.[3]) Da über dieses Detail schon viel Tinte verschrieben wurde, war es nötig, dem Streit ein Ende zu machen.

Mit nicht minderer Sorgfalt wurde das Bild auf der Rückseite durchgeführt. Schon die spät schwarzfigurigen Vasen kennen die Entführung der Amazonenkönigin Antiope (αντιοπε) oder Antiopeia durch Theseus (θεσευς)[4]). Man giesst den Vorgang in die fertige Form des Brautraubes und der Bräutigam führt auf dem Wagen seine Beute mit sich fort. Zur Darstellung des Gespannes fehlt

---

[1]) Bakchylides nennt den Sklaven des Kroisos ἁβροβάτας und diese Benennung giebt uns einen kunstgeschichtlichen Aufschluss, der in seinen Hauptlinien hier mitgeteilt sein soll. Crusius (Philologus 1898, S. 154) hat schon erkannt, dass dieses Wort mit ἁβρὰ βαίνων zusammenhängt, ein Epitheton, das Euripides (Troerinnen 821) auf Ganymed als Mundschenken des Zeus anwendet. Was ist nun mit diesem weichlich, elegant Schreiten, diesem Sachtetreten beim Mundschenken gemeint? Ein Wandgemälde aus Orvieto (Conestabile, Pitture murali scoperte presso Orvieto, Taf. 11, Guhl-Koner-Engelmann, Leben der Griechen, S. 443) sagt es uns: Hier tänzelt der Oinochoos zierlich auf den Fusspitzen, wie es archaistische Monumente hundertmale zeigen. Also um den so oft erörterten Tanzschritt handelt es sich. Vor zwanzig Jahren gelang es mir trotz allem Suchen nicht, in meinen Neu-attischen Reliefs 165 auch diese charakteristische Eigentümlichkeit der archaisierenden Kunst wie so manche andere in echt archaischen Monumenten nachzuweisen. Inzwischen wurde aber die Lücke in meinem Nachweis, dass sich die Archaisten enge an archaische Kunst anschliessen, ausgefüllt und zwar durch eine neugefundene, weit ins VI. Jahrhundert hinaufreichende Statue eines jungen Mannes auf Samos (Athen. Mitt. 1906, Taf. 10—12), der mit hoch erhobenen Fersen auf den Fusspitzen steht oder doch wohl eher vom Künstler schreitend, trippelnd gedacht wird. Ludwig Curtius (das. 169) hat bereits die Analogie der archaistischen Reliefs herbeigezogen. Dass der Tanzschritt uns für die ältere Zeit zuerst an einem Lyder, einem Troer, einem Samier begegnet, das kann nicht wohl Zufall sein. Es muss die ionische Überkultur gewesen sein, welche graziöses Schreiten vom feinerzogenen, vornehmen Menschen verlangte, eine Dressur, welche sich dann in jüngerer Periode auch der Diener comme il faut aneignen musste. Das σαῦλα βαίνειν, welches ein Anakreonfragment (Bergk, Poetae Lyrici III[4] 168) als Hetärengang auffasst, bedeutet wahrscheinlich dasselbe. Also war es Ionien, welches den Tanzschritt in die Kunst einführte, Zierlichkeit im Schreiten liebte, welche uns vorläufig fast nur von archaistischen Reliefs her bekannt ist.

[2]) Annali 1872, Taf. A und Journ. Hellen. Stud. 1890, Taf. 6.

[3]) Ballheimer, Vasen im Hamburger Museum, No. 5, S. 21.

[4]) Nachweise von Wernicke bei Pauly-Wissowa, I 2499.

unserer schlanken Amphora der Raum, darum wählt sie das Wegtragen aus dem Kreise der Gespielinnen. Den Rückzug deckt Peirithoos (περιθος), der offenbar nach den verfolgenden Amazonen umblickt, denen auch Antiope die Arme entgegenstreckt. Hilfesuchend, sollte man meinen. Aber sie tut nur so, denn die Königin lässt sich nicht allzu ungern entführen, da sie gar nicht daran denkt, von ihrer Waffe Gebrauch zu machen. Peirithoos tritt hier noch nicht als gleichaltriger Freund des Theseus auf, sondern als älterer Genosse, als eine Art Mentor. Nicht durch Zufall wird sein Schild einen Stier als Devise führen; gehört doch Peirithoos zur Familie des Butes und ins Geschlecht der Eteobutaden,[1] auf deutsch in die Familie Stiermann.

Einige Details erheischen noch Erklärung. Der Thron, an welchem sich die Beine in Vorderansicht herumdrehen, weil sie im Profil zu dünnen, ausdruckslosen Linien zusammenschrumpfen würden, ist oben auf der Armlehne und im Auge der Voluten mit Reliefpunkten geschmückt. Diese Modellierung soll wohl Metall und Treibarbeit andeuten, so dass demnach der ganze Thron aus Gold zu denken wäre. Dazu würde auch der Schemel stimmen, dessen mit Eierstab verzierter Rand der Holztechnik nicht sonderlich angemessen wäre. Ueber den Sitz hängt ein Fell herunter. Dass die Vertikalen der Stuhlbeine nach rechts hängen, beruht auf Absicht. Denn da Kroisos mit seinem Kopf bereits auf den stark gewölbten Hals der Amphora zu stehen kommt, so musste er der Mitte des Bildfeldes zwischen beiden Henkeln möglichst nahe gebracht werden, weil er weiter links gerückt sich auf der rasch zurückweichenden Kurve des Halses für den Beschauer stark verschoben hätte. Sonderbar, dass das Himation des Kroisos seine Beine nicht bedeckt; der Maler vergass sich wohl lediglich. Antiope trägt eine vorne schliessende Jacke, ganz modernen Schnittes, darunter einen kurzen Chiton, unter dem dann die Trikothosen hervorkommen, die für die Reiterin auf ihrer Innenseite mit Pardelfell besetzt sind. Ihre mit hellem Firnis überstrichene Tiara soll wohl Leder als Material andeuten. Im Vergleich mit den steif und starr durchlinierten Furchen der Gewandfalten überrascht die leichte, ja flotte Hand beim Aufsetzen der natürlich regellos auflodernden Flammen; wie mir scheint, ein deutlicher Beweis, dass die Starrheit der Zeichnung im übrigen zum guten Teil auf den Conto des Malinstruments zu schreiben ist, welches gerade Linien am willigsten hergab. Auf schwarzem Grund bewegte sich der Pinsel freier. Der zwischen den Scheitern herausqualmende Rauch wird sehr geschickt mit ausgestrichenem Pinsel aufgesetzt. Einzelne der im Durchschnitt gesehenen Stämme scheinen rot, sind also glostend zu denken, ein koloristischer Fortschritt, der vielleicht unserem Meister bereits wie ein Wagnis vorkam. Das Flechtwerk auf dem die ganze Pyra ruht und aus dem die Flammen besonders hell auflodern, soll nach Reichholds wahrscheinlichar Vermutung eine Schicht Reisig andeuten.

In den meisten Besprechungen der Kroisosvase kann man lesen, hier liege einmal etwas ganz Besonderes vor, eine historische Darstellung im Gegensatz zu den gewohnten Mythen. Das bedeutet aber nichts als eine gedankenlose Übertragung moderner Auffassung auf das Altertum. Wenn man dem Maler bemerkt hätte, dass er mit dem Kroisos auf der Vorderseite zu einem ganz anderen Genre von Stoffen greife als er für die Rückseite gewählt habe, würde er wohl sehr überrascht aufgeschaut

[1]) Toeppfer, Attische Genealogie, 113.

haben. Denn für ihn wie für sein Publikum waren natürlich die Theseustaten genau ebenso historisch verbürgt wie der Tod des Kroisos.

Nach Pottier wäre der Meister der Kroisosamphora Hartwigs Amasis II, also der Urheber von Vasen wie Taf. 103, 104. Zu dessen Werken stimmt wenigstens die Vasenform und das Überbordwerfen der Umrahmung. Dagegen zeigen die Körper bei diesem angeblichen Amasis eine viel grössere Rundung und Fülle, auch verfallen sie nicht in die spitzen Bewegungen unserer Zeichnung. Die nächsten stilistischen Parallelen bringen vielmehr Werke von Duris. Für das steifbeinige Ausschreiten von Theseus und Peirithoos vergleiche man die Riesenschritte von Menelaos und Paris auf der Schale im Louvre (G. 115. Pottier Douris 35); zum Kopf des Theseus, den des jugendlichen Kriegers im Innenbild der Berliner Schale Arch. Ztg. 1883 Taf. 1; zum Kopf des Kroisos den des Agamemnon auf der Waffenstreitschale Taf. 54; Aias trägt hier einen Knöchelring wie unser Euthymos. Die Verwandtschaft mit Duris besteht zweifellos und doch möchte ich den Kroisos nicht geradezu ihm zuschreiben. Namentlich darum nicht, weil die Trübung des Diphthongs οι zu οε bei seinen Inschriften sich nicht nachweisen lässt und weil anderseits diese Schreibung bei unserem Meister nicht vereinzelt steht, woraus man sieht, er lernte so in der Schule schreiben. Denn ohne Zweifel gehört ihm ein zweites Werk, der Krater im Britischen Museum[1]) mit der Zurückführung der Aithra durch ihre Enkel Akamas und Demophon. Hier lautet die Beischrift: Αἔθρα anstatt Αἴθρα. Diese Trübung, aus der man früher Verdacht gegen den griechischen Ursprung solcher Gefässe schöpfte und sie italischen, jedoch griechische Muster imitierenden Werkstätten zuschreiben wollte, wird jetzt durch eine Reihe gutgriechischer und echtarchaischer Inschriften belegt, die indessen so verschiedenartigen Landschaften entstammen, dass sich aus ihnen ein Schluss auf die Herkunft unseres Meisters nicht erzielen lässt. (F. H.)

---

[1]) E 458. Monumenti Inediti II 25, 26. Als verwandt wäre auch noch zu nennen: der Danaekrater in Petersburg (Stephani No. 1723; Baumeister I, S. 406), welchen Hartwig, Meisterschalen 396, unter das Werk des ‚Meisters mit dem Liebling Diogenes' eingereiht hat. Zwei weitere der hier eingereihten Vasen klingen in manchen Zügen an die Kroisosamphora an: die Amphora im Britischen Museum E 261 (Gazette Archéologique I, Taf. 3,4) und die Cornetaner Schale Monumenti Inediti XI 20; indessen ist der Einklang nicht derart harmonisch, dass ich für Identität der Hand plädieren möchte.

Abb. 99. Henkelornament.

## DIE TECHNIK.

Die Arbeitsmanier ist auf der Tafel klar ersichtlich. Bemerkenswert die Menge der plastisch aufgetragenen Punkte im unteren Bilde (bei der Schale, dem Gewande, dem ganzen Stabe, dem Throne). Der Scheiterhaufen ist auf einem durch Rautenmuster gekennzeichneten Reisiglager aufgebaut. Die Zeichnung des Mannes, der den Scheiterhaufen anzündet, ist vielfach, besonders im Gesichte sehr zerstört. Bei der vielen roten Übermalung tritt das in demselben Ton gehaltene Feuer der Fackeln wenig in die Erscheinung. (K. R.)

Abb. 100. Form der Andokides- (schraffiert) und der Kroisos- (schwarz) Amphora.

## TAFEL 114

## ZWEI WEISSGRUNDIGE SCHALEN IN MÜNCHEN

Von Schalen dieser besonders preziösen Technik[1]), welche derjenigen der grossen Maler viel näher kommt als die Masse der Malereien auf Tongrund, brachte unsere Sammlung schon zwei, Taf. 49 und 65. Die erstgenannte, aus der Werkstatt des Brygos, setzt zwar ihre schwarzen Firnislinien genau so auf den weissen Grund wie sonst auf den roten Ton, aber die Linien erreichen, und dies erst infolge des Brandes, einen viel reicheren Effekt als wenn sie auf porösem Tone sässen. Denn auf dem weniger durchlässlichen weissen Grund schillert der Firnis, je nach der Stärke seines Auftrages, von einem leuchtenden Goldgelb durch warmes Rotbraun bis zu glänzendem Schwarz. Diese Farbenskala gewinnt einen ungemeinen Reiz. Auf der anderen Schale, Taf. 65, kommt zur Linearzeichnung noch pastoser Farbauftrag für das Gewand und Gold für manche Accessorien hinzu. Mag man diesen Kompromiss zwischen Zeichnung und Malerei als hybrid empfinden, er wirkt doch unleugbar sehr fein, ganz so wie japanische Farbenholzschnitte.

Die ebengenannte Schale wird durch die frappante Ähnlichkeit des Profiles der Hera und ihrer kräftigen Nase mit dem polychromen Ephebenkopf von der Akropolis, dessen Seitenansicht in der Abbildung bei Winter, Kunstgeschichte in Bildern Taf. 36, 5 sich gut zum Vergleichen eignet, um 480 fixiert. Denn es ist allgemein zugestanden, dass die Statue, von welcher uns dieser Kopf blieb, seiner stilistischen Entwicklung wegen nur kurze Zeit vor der Persernot verständlich wird, und dieser Ansatz bestätigt sich durch die Beobachtung, dass bei der frischen Erhaltung der Farben auf dem Marmor die Statue nicht lange den zerstörenden Einwirkungen der Luft ausgesetzt gewesen sein kann. Die zwei Schalen, welche wir jetzt bringen, werden nur um weniges jünger, also etwa um 470 anzusetzen sein.

### 1. EUROPA

Diese Schale[2]) hat vor allen übrigen Vasen, welche die Museen füllen, eines voraus, dass sie noch am Orte ihres einstigen Gebrauches stand. Im Hinterraum des Tempels der Aphaia auf Aigina fanden sie die Ausgräber im Jahre 1811 auf einem steinernen Tische, so wie sie der Priester vor etwa dreiundzwanzig und einem halben Jahrhundert hat stehen gelassen. Das Zusammenbrechen des Tempeldaches zerschlug die Schale in viele Scherben, von denen leider manche verschleudert wurden. Es erhöht den Reiz des Stückes, dass wir uns vorstellen können, Pindar

---

[1]) Eine Liste derselben wurde zuletzt aufgestellt von Pottier in Monuments Piot II, S. 42.

[2]) Aus Aigina. München n. 208 (Jahn). Durchmesser O. 32. Abgebildet: Cockerell, The temple of Jupiter Panhellenius, Taf. 12, 1 (kaum kenntlich), vgl. S. 22. Dann nicht ganz schlecht von: Jahn, Entführung der Europa, Taf. 7; S. 44. Danach Overbeck, Atlas zur Kunstmythologie, Taf. 6 n. 19, vgl. Text II 428. Roscher, Lexikon I 1415. Nach Reichholds Zeichnung: Furtwängler, Aigina I, S. 498.

habe, als er sein Festlied auf Aphaia durch einen Chor zur Aufführung brachte, gerade diese Phiale zur Hand genommen, um der Göttin das Spendeopfer darzubringen[1]).

Trotzdem das Innenbild dieser Schale schon in Farben reproduziert wurde, tat doch eine genauere Abbildung not, denn von der Schönheit des Originales vermag die frühere Wiedergabe keinen Begriff zu vermitteln. Entzückend werden die Haare behandelt; vom Wirbel aus glatt heruntergekämmt, als sähe man noch die Gänge der Zähne des Kammes, kräuseln sie sich über der Stirne in einen dichten Lockenbusch. Abstufung von hell und dunkel in der Kraft des Firnisses lassen die Wiedergabe des Haares im Vergleich mit dem Übrigen unverhältnismässig realistisch erscheinen. Denn alle nackten Teile beschränken sich auf die üblichen Umrisslinien. An Schmuck, der in Gold aufgesetzt wurde, jetzt aber nur noch an seiner plastischen Unterlage kenntlich bleibt, ist reichlich viel gegeben: ein Halsband mit Klunkern, ein Armband und dann unmässig grosse Stecknadeln, die den Peplos auf den Armen zusammenhalten, und die abwechslungsweise auf- und abwärts gesteckt sind; endlich ein Diadem. Das mattrote Gewand mit reicher Bordüre zeigt Vögel eingestickt, von denen Pausanias, wenn er diese Schale zu beschreiben gehabt hätte, ohne Zweifel ganz genau sagen könnte, welche Spezies von Vögeln gemeint ist, wie bei den Memnonsvögeln auf der Chlamys des Memnon in Polygnots Nekyia.

Auffallend bleibt, dass Jahns Abbildung wesentlich mehr zeigt als das Original im jetzigen Zustande. Man würde denken, dass der Verfertiger von Jahns Zeichnung Kleinigkeiten ergänzt habe, zumal in ihr die jetzt fehlende rechte Hand reichlich plump ausfiel. Allein da Jahn alle diese Teile auch in seinem Katalog als vorhanden beschreibt, so muss die Schale in der Zwischenzeit Schaden gelitten haben. Demnach war früher auch am rechten Arme eine Spange vorhanden und die Hand hielt eine goldene Ranke, von der jetzt nur noch schwache Spuren einer Vorzeichnung vorhanden. Ferner ein goldener Knopf als Ohrring, kleine Knöpfchen am Ende der Schnur, welche den Haarbeutel umwickelt. Ausserdem wird auch noch der rechte Fuss der Europa gezeichnet, und zwar so ähnlich der stilistisch verwandten, zur Zeit von Jahns Publikation noch nicht bekannten Schale mit Aphrodite auf dem Schwan aus Kameiros,[2]) dass diese Übereinstimmung allein schon gegen willkürliche Ergänzungen des ersten Zeichners spricht. Auch die Inschrift Ζεύς, von der jetzt nur noch der erste Buchstabe vorhanden, war vollständig zu lesen.

Gegenüber der Auffassung des gleichen Stoffes durch streng rotfigurige oder noch ältere Vasen bedeutet das vorliegende Schalenbild einen Fortschritt. Die früheren Maler finden sich mit dem Akte der Europa höchst einfach in der Weise ab, dass sie die Profilansicht einer wie auf einem Stuhle sitzenden Frauengestalt an den Rücken des Stieres ankleben. Die äginetische Schale wagt zuerst, Europa, so wie es das Reiten bei einer Frau erfordert, herumzudrehen, wobei es ohne Härten freilich nicht abgeht und vermutlich würde die Gestalt, wenn ihre Beine nicht verloren wären, noch eckiger ausgeschaut haben. Höchst ungraziös wirkt auch so noch das Spreizen der Beine; aber erst eine um geraume Zeit

[1]) Das Lied auf Aphaia bezeugt Pausanias II 30, 3.

[2]) Brit. Mus. Vases III D. 2. Pottier, Douris S. 33.

spätere Kunst empfindet das Unschöne dieser Haltung, dem sie dann durch Zusammenschliessen der Füsse abhilft. Das Gewand der Europa zerlegt sich zwar nicht mehr in die enggepressten Faltenzüge des archaischen Stiles, immerhin führt es aber noch eine Sonderexistenz und kümmert sich nicht um die Bewegung seiner Trägerin.

Eine um ein Jahrzehnt jüngere Malerei, ebenfalls auf weissem Grunde,[1]) welche indessen dem Stiere die entgegengesetzte Wendung giebt, muss vom selben Vorbilde abhängen, denn die Wiedergabe des Laufens beim Stiere, auch wie ihn Europa am Horne fasst, entspricht unserer Schale. Hier werden unter den Beinen des Zeusstieres die Meereswogen angedeutet und zwar nicht mehr schematisch in Gestalt des sog. laufenden Hundes, sondern naturalistisch gesehen. Dieser Maler vermeidet die harten Brechungen der Faltenlinien des Peplos, indem er Europa ein schwarzes Himation lose umlegt. Der Stier ist nur mit Umrissen umzogen und die vorauszusehende Konsequenz wird die, dass er sich nicht mehr vom Grunde abhebt, so dass man mit Mühe findet, auf was die dunkle Gestalt des Mädchens sitzt. Die äginetische Schale verrät bei ihrem Urheber ein tieferes Verständnis in der Verwertung seiner Kunstmittel.

Modernen Künstlern wird zum Vorwurfe gemacht, wenn sie künstlerische Motive über die vom Sinne der Darstellung geforderte Wahrheit stellen. Auch ihre antiken Vorgänger nahmen sich schon solche Freiheiten heraus, z. B. gleich unser Maler in der Wahl der schwarzen Farbe für den Stier. Als naiven Menschen waren für die Griechen Schwarz und überhaupt dunkle Farben Wechselbegriffe für Hässlich und Bös; das Opfern schwarzer Tiere an die Unterirdischen gibt dieser Anschauung Ausdruck. Tatsächlich versäumen auch die Dichter nicht auszusprechen, dass der Stier, unter dessen Gestalt Zeus sich der Europa näherte, in lichter Farbe glänzte. Unser Maler konnte ja das Tier so gut wie der ebengenannte weiss wiedergeben, wenn er es einfach mit Konturlinien umreissen wollte. Künstlerisch gedacht verlangt aber die satte Farbe von Europas Gestalt für ihren Träger einen kräftigeren Ton und da auf der Palette des Malers die Auswahl an Farben nicht allzu gross war, so wählt er das dem Sinne nach unpassende Schwarz.[2]) Wie schön der schwarze Stier mit Innenzeichnung durchmodelliert war, das verrät erst die neue Abbildung, welche die gerollten Haare auf der Stirne, das Ohr, die Falten auf der Wampe, um Auge und Nüster zum erstenmale wiedergibt. Sein Auge leuchtet hell heraus; auf dem Horne sass ursprünglich Gold. Zweifellos erstreckte sich die Modellierung auch auf die übrigen Teile des Stierkörpers, wo sie jetzt völlig verwischt ist.

Die Verzierung der Schale tritt auch an den Aussenseiten aus dem gewohnten Geleise heraus: auf beide Hälften wird nur eine einzige Figur eingesetzt. Es dringt hier die Empfindung der Vasenmaler durch, die an grösseren Gefässen wie Krateren und Amphoren schon früher erwacht, dass durch das Übermass figürlichen Schmuckes die Form des Gefässes nicht erdrückt werden darf, dass das Gefäss als tektonisches Gebilde wirken soll. Gewählt werden für unsere Schale je ein schwebender Eros mit Lyra und einer Schale, von denen jedoch nur der eine abgebildete leidlich er-

[1]) Ephemeris 1885, Taf 5.

[2]) Ebensowenig fragt nach den Dichtern und ihrer Vorstellung der Maler weissgrundiger Lekythen (Froehner, Deux peintures de vases grecs, Taf. u. S. 8; Roscher, Lexikon I, S. 1870), welcher die Dioskuren, denen sowohl Pindar als Euripides das Beiwort „die Reiter mit den weissen Rossen" gibt, auf Rappen setzt.

halten blieb. Wer will, kann sie sich die Europa im Innenbild umgaukelnd vorstellen. Ihre übermässig langen Haare entsprechen dem Zeitgeschmack nach den Perserkriegen, über den wir schon bei Gelegenheit von Taf. 107 redeten. Aber es lässt sich kaum etwas Graziöseres ausdenken als diese schwebende Gestalt mit ihrem in der Rückenlinie so keck gebrochenen Kontur.

Kunstgeschichtlich reiht sich die Europaschale in kurzer Distanz an ein Werk gleicher Technik aus der Werkstatt des Euphronios[1]) an und näher steht sie noch einer fragmentierten Schale mit dem Tode des Orpheus[2]), die aus dem Perserschutt der Akropolis stammt und die somit 480 als terminus ante quem für diese beiden Werke ergeben würde. Demnach wäre die Europa spätestens um 470 ausgeführt.

## 2. DEMOPHON MIT AITHRA

Wie die Söhne des Theseus nach Trojas Fall ihre alte Grossmutter wiederfinden, das zeigte uns schon die Vivenziovase Taf. 34. In dem leider allzu verwischten Innenbilde der hier zu besprechenden Schale,[3]) welche nur noch traurige Reste ihrer einstigen Schönheit bewahrt, führt einer der Enkel die Grossmutter aus Ilion weg. Die verwandte Darstellung auf dem schon zur vorigen Tafel herbeigezogenen Krater im Britischen Museum E 458 nennt den Enkel, der sie führt, Demophon und auch Polygnot setzte in seiner Iliupersis Demophon in nähere Beziehung zu Aithra als den Bruder; natürlich kann aber unser Maler ebensogut an Akamas gedacht haben. Bei der traurigen Zerstörung lässt sich allerdings schwanken, ob nicht Aineas mit Anchises gemeint sei, der in attischen Darstellungen derselben Zeit genau so seinen Vater an der Hand führt;[4]) aber die weiten und langen Ärmel auf unserer Schale passen besser für Frauentracht. Eine Wiederholung beider Gestalten, eben so genau als in dieser Periode überhaupt kopiert wird — kehrt doch selbst der von der Sohle her sichtbare rechte Fuss des Demophon wieder — bietet eine Vase aus Girgenti, deren Form mir ebenso wie ihr jetziger Aufbewahrungsort unbekannt ist.[5]) Zu beachten wäre auch noch, dass diese Vase und unsere Schale die Gruppe von der einen, während der genannte Krater im Britischen Museum sie von der andern Seite zeigt. Allein der bei Nachbildungen späterer Zeit gegebene Schluss, dass demnach das gemeinsame Vorbild eine statuarische Gruppe gewesen sei, hat doch seine Bedenken.

Aithra mit Krückstock, ganz wie der ebengenannte Anchises, wird als gebeugte Greisin gebildet und hat sich in einen Mantel aus schwerem Stoff gehüllt. An den auf schwarzen Grund aufgesetzten Falten dieses Himation können wir dieselbe Beobachtung machen, welche uns an der Kroisosamphora auffiel, dass nämlich sobald der Maler nicht mit der Borste auf dem Tongrunde arbeitet, sondern seine Linien auf glatte firnisbedeckte Unterlage setzt, die Stilisierung sofort eine andere und zwar eine freiere wird. Daraus ergibt sich aber der notwendige Schluss, dass die Härten der rotfigurigen Vasenzeichnung nicht ohne weiteres auch auf die

[1]) Hartwig, Meisterschalen, Taf. 51.

[2]) Journ. Hellen. Stud. IX 6.

[3]) Aus Vulci, (?) Réserve étrusque, S. 29 No. 35. Jahn No. 341. Unpubliziert. Erwähnt: Hartwig, Meisterschalen, S. 501 No. 17.

[4]) Lekythos in Terranova-Gela, Sammlung Novarra. Abg. Benndorf, Griechische u. sicilische Vasenbilder, Taf. 46, 1. Schreiber, kulturhistorischer Bilderatlas, Taf. 26, 7.

[5]) Raoul-Rochette, Monuments Inédits 57 a.

an ganz andere technische Bedingungen gebundenen Werke der Wandmaler übertragen werden dürfen. Deren Schöpfungen müssen aus diesem Grund wie noch mehr wegen des höheren Niveaus ihres Könnens einen etwas freieren Stil gezeigt haben als die gleichzeitigen in Linienmanier ausgeführten Zeichnungen der Vasenmaler.

Der Akt des Demophon, schräg vom Rücken her, das rechte Bein von hinten her gesehen mit einem Blick auf die rechte Fussohle, führt uns das Ringen der Vasenmaler vor Augen, endlich einmal von dem ewigen Profile loszukommen. Also das gleiche Streben, das der Krater in Bologna Taf. 75 so laut ausspricht und darum ist es auch nicht Zufall, wenn wir auf diesem Krater in dem Krieger, der sich links von dem Niedergesunkenen im schwarzen Panzer befindet, wesentlich die gleiche Schrägansicht von hinten wie bei unserem Demophon finden.

Der Anklang an den Bologneser Krater, welcher, wie zu Taf. 116—119 des Weiteren auszuführen ist, zu Mikons Bild in der Poikile in nahen Beziehungen steht, und ferner eine Verwandtschaft in der Zeichnung des Demophonkopfes mit dem des Ankaios auf einer Vase in Harrow,[1]) welche ihrerseits mit der kühnen Verkürzung eines der Kentauren an ein Bild im Theseion anklingt, diese Anklänge beweisen, dass dem Urheber unserer Schale durch die Errungenschaften der um Polygnot sich gruppierenden Maler die Augen geöffnet wurden.

Wie gab unser Meister die Haare der Greisin wieder, da sie doch hier auf weissen Grund nicht wie in einer rotfigurigen Malerei weiss aufgesetzt werden konnten? Sie haben keinerlei Spur hinterlassen. Offenbar waren sie wie an dem Anchises auf der herbeigezogenen Lekythos durch Punkte wiedergegeben, die völlig abgeschorenes Haar, wie es damals für alte Leute der Brauch war, andeuten sollen. Auch Polygnot stellte die Aithra auf diese Weise dar, ἐν χρῷ κεκαρμένη wie Pausanias X 25,7 sich ausdrückt. Dass indessen Polygnot Aithra und Demophon in einer der Schale ähnlichen Weise dargestellt hätte, diese Annahme wird durch Pausanias Worte nicht empfohlen, wenn sie auch nicht geradezu ausgeschlossen wird.[2]) Pausanias sagt, aus der Stellung des Demophon sei ersichtlich, dass er sich frage, ob ihm wohl die Rettung der Grossmutter gelingen werde. Ähnliche Bedenken könnte ein Betrachter in das gesenkte Haupt des Aineas auf jener Lekythos hineinsehen. Aber diese Möglichkeit gibt noch nicht die Gewähr, dass Pausanias auch bei Polygnot gerade in die vorliegende Komposition aus dem voller Mitgefühl auf der Alten ruhenden Auge des Demophon so bestimmte Sorgen herausgelesen habe.

Die, wie häufig an Schalen dieser Periode, wesentlich flüchtiger und vielleicht von einer anderen Hand gemalten Aussenbilder stellen Szenen aus der Gynaikonitis dar, aber ohne feine Beobachtungen. (F. H.)

[1]) Journ. Hellen. Stud. XVII 6.

[2]) Anders denkt sie sich Robert, Iliupersis 42.

## DIE TECHNIK.

Die Vorzeichnung auf dem unteren Bild besser und entschiedener als sonst auf diesen Vasen. Auf dem festen und zarten weissen Grunde wurde die Malerei mit hellen Firnislinien, die vom tiefsten Braun bis zum hellsten Goldgelb variieren, begonnen. Alle Konturen, bis zu denen der Nadeln herab, wurden in dieser Weise ausgeführt. Die Sicherheit in ihrem Auftrage und die gleichmässige Feinheit des Striches ist fabelhaft. Prachtvoll schimmert das Haar in seinen warmen mattglänzenden Tönen. — Dem Auftragen der Deckfarben ging die plastische Gestaltung der vier Nadeln, der vordern Teile im Halsgehänge, des Armreifes und des Hornes am Stiere voraus.

Bezüglich der Nadeln möchte ich auf die Art ihres Einzeichnens aufmerksam machen, die vielfach gänzlich falsch gedeutet wird. Es ist nämlich ganz einerlei, ob der Knopf der Nadel oben oder unten sitzt, da die Nadeln überhaupt nicht an dem richtigen Platze sich befinden. Sie sassen auf dem Arme oder der Schulter ganz oben und zeigten sich in Wirklichkeit stets in grösster Verkürzung, diese aber darzustellen hat sich kein Künstler des Altertums bemüht.

Das mit einem matten Ziegelrot aufgemalte Kleid hat Falten und Verzierungen aus dunklem Braun, ausserdem auf dem Saume noch ein helles Rot.

Der Stier ist mit dem schwärzesten Firnis auf den weissen Grund aufgemalt. Sein Auge ist ausgespart. Von der anscheinend hellroten Innenzeichnung sind nur noch die Spuren vorhanden.

---

Das obere Bild, einstens ein Werk ersten Ranges, ist leider fast gänzlich zerstört. Wo der weisse Grund nicht gut durch Firnisflächen und -Linien geschützt war, ist er vollständig abgerieben.

Plastisch aufgetragen war das noch vorhandene Stück der Beinschiene und die ganze Lanze, deren Schaft rot gefärbt war. Tief schwarz erscheint die Krücke und der Frauenmantel mit seiner roten Innenzeichnung. Der Streifen auf dem Untergewand, der Überwurf des Kriegers und der auf der Tafel dunkle Teil des Helmbusches bestanden aus feinem intensiven Ziegelrot. (K. R.)

---

## TAFEL 115

## AKTAIONS TOD. PAN MIT DEM HIRTEN

## KRATER IM PRIVATBESITZ

Schon vom Ende des sechsten Jahrhunderts an setzt sich in der Vasenmalerei für die Darstellung des um sein Leben kämpfenden Aktaion eine Formel fest, die von da an nur noch in Nebendingen variiert wird. Man verwendet für den jungen Jäger, der unter den Bissen seiner Hunde zusammenbricht, einen geläufigen Akt, einen Verwundeten, der auf ein Knie gesunken, das andere Bein gestreckt gegen den Boden stemmt und, so gut es in dieser Stellung gehen will, sich seiner Feinde erwehrt. Aus ungezählten Kampfszenen ist dieses Motiv bekannt. Für Aktaion hält es sich vollends durch den ganzen Verlauf der Vasenmalerei, mehr als anderthalb Jahrhunderte lang, nicht bloss in attischen, selbst in unteritalischen Werkstätten.[1])

Nur wer dieses Kleben am Hergebrachten innerhalb des griechischen Kunstgewerbes kennt, vermag abzuschätzen, wie hoch dem Schöpfer des hier veröffentlichten Kraters[2]) seine völlig neue und bis heute wenigstens einzigartige Auffassung anzurechnen ist.

Von vorneherein müssen wir bei der Betrachtung dieses Bildes die uns geläufige Fassung der Aktaionsage vergessen, nach welcher Artemis von dem Jäger im Bade ausspioniert wurde, eine Naseweisheit, für die der junge Mann schwer zu büssen hat. Um jedes Ausplaudern kurz und bündig abzuschneiden, befördert ihn die keusche Jungfrau kalten Blutes ins Jenseits. Jedoch erst die hellenistische Epoche gab der Sage diese Wendung. Aus älterer Zeit kennen wir die litterarisch überlieferte Motivierung der Katastrophe, dass Aktaion bei Semele als Mitbewerber des Zeus auftrat; also, wie wir ergänzen dürfen, auf dessen Wunsch von der Göttin aus dem Wege geräumt wurde. Dass diese Verflechtung der Ereignisse in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts die geläufige war, erhellt aus einem der Zeit um 460 angehörigen Krater, früher in der Sammlung Tyszkiewicz, jetzt in Boston;[3]) denn hier schaut Zeus in behäbiger Stellung dem Ende des Unglücklichen zu. Also ist unsere Artemis nicht aus dem Bade aufgescheucht und demnach darf auch ihre volle Bekleidung nicht etwa durch die Scheu des Malers erklärt werden, es könnte ein Pfeil in die Werkstatt hereinsausen, wenn er die Reize der Göttin unverhüllt profanen Blicken aussetzt.

Die Verwandlung des Aktaion in einen Hirsch liess unser Künstler völlig beiseite; absichtlich, nicht etwa weil er von dieser Metamorphose nie etwas gehört

---

[1]) Der Mythos und die auf Aktaion bezüglichen Monumente sind behandelt in Roschers Lexikon I S. 240; Pauly-Wissowa I, 1209; Preller-Robert, Mythologie I 458; Sal. Reinach, Cultes Mythes et Réligions III 24. Mehrere Vasen zusammengestellt bei Lenormant-Witte, Elite Céramographique II, 99—103 C.

[2]) Seine Provenienz kann nicht bestimmt angegeben werden; wahrscheinlich stammt er aber aus Sizilien. Höhe 0,36. Unpubliziert und nie erwähnt.

[3]) Monumenti Inediti XI, 42. Reinach, Répertoire I 229.

oder gesehen hätte. Denn schon die Kunst der vorpersischen Zeit kennt das Andeuten der Verwandlung vermittelst des probaten Kniffes, welchen in der Poesie sich Stesichoros oder ein auf seinen Namen geschriebenes Gedicht zu Nutzen machte, dass nämlich ein dem Aktaion umgehängtes Hirschfell die Hunde täuscht, die nun auf ihren Herrn wie auf ein Stück Wild losbeissen. Schwarzfigurige Bilder wollen zwar von dieser Verwandlung nichts wissen; ihnen genügt für Aktaion ein nackter laufender Mann. Aber eine Malerei mit roten Figuren strengen Stiles knüpft ihm bereits das Fell um.[1]) Hierin wäre also, nach der geläufigen Anschauung, ebenso wie in der wohlbekannten Metope aus Selinunt, Beeinflussung durch den Dichter von Himera zu konstatieren.[2]) Allein die nicht wegzuleugnende Übereinstimmung könnte sich doch auch anders, vielleicht gerade umgekehrt erklären. Ein Dichter, der uns auch das Unglaublichste glaubhaft einzugeben versteht, wird nicht leicht von sich aus auf eine derartige Abschwächung des Wunders verfallen; er vermag durch seine Schilderung das Werden der Verwandlung so spielend unseren Augen vorzutäuschen, dass man kaum zu sagen wüsste, warum er nur seine Darstellungsmittel nicht ausnützt. Ganz anders steht es beim bildenden Künstler, der an einen einzigen Moment gebunden ist, der beim Darstellen eines Nacheinanders also, mag er wollen oder nicht, zu einem Notbehelf greifen muss. Und als ein Notbehelf verrät sich das Umhängen des Felles, da es eine Abschwächung ist und bleibt, nur allzu deutlich. Darum kann kaum fraglich bleiben, dass vielmehr das Stesichoreische Gedicht seinerseits unter dem Einfluss der bildenden Kunst steht. Aktaionbilder mit umgehängtem Felle besitzen wir zwar keine aus der Zeit vor der Mitte des sechsten Jahrhunderts, der Periode, welcher Stesichoros angeblich angehört; wohl aber sind ihr die Verwandlungen der Thetis bekannt, welche nach ganz ähnlichem Rezepte gelöst werden. Aber die Dichtergestalt des Stesichoros und ihre historische Fixierung liegt, nach einer Bemerkung von Ulrich von Wilamovitz, überdies im Nebel der Sage.

Um dieser Abschweifung ein Ende zu machen, bemerken wir noch, dass unser Maler am Aktaion nicht einmal, wie auf dem Krater Tyszkiewicz, durch aus der Stirne sprossende Spiesse den Übergang in die Hirschgestalt andeutet, eine um so überraschendere Unterlassung, als der Pan auf der Rückseite des Gefässes deutlich genug zeigt, wie wenig der Maler Mischbildungen von Tier und Mensch absichtlich aus dem Wege ging.

Ebenso eigenartig wie Aktaion wird auch Artemis aufgefasst. Sonst steht sie als gelassene Zuschauerin des grausigen Vorgangs da und hetzt höchstens die Hunde, die sie toll gemacht, auf ihren Herrn. Hier dagegen greift sie eigenhändig ein, indem sie dem Verhassten auch noch einen Pfeil in die Gurgel sendet. Dieses Verdoppeln des Angriffes wirkt zwar für den Beschauer, der sich in den Vorgang versenkt, eher abschwächend, weil jedes Mittel, dessen ein Gott sich bedient, unfehlbar ist und eben darum genügt auch e i n Mittel. Aber der bildende Künstler verlangt, wir sollen mehr sehen und weniger denken; denn das, was er uns zu zeigen hat, ist wirklich der Mühe wert, mit Muße betrachtet zu werden.

Die Gestalt der Artemis ist ein Wunder von Rhythmus, namentlich in den

[1]) Micali Storia, Taf. 100. Die Metamorphose unterbleibt auch auf den Terrakottareliefs: Schoene, Griechische Reliefs, Taf. 31, und Campana, Opere in plastica 58, sowie der Lekythos, Athen. Mitt. 1890, Taf. 8, S. 240 (Bethe).

[2]) Robert, Bild und Lied, 25.

beiden gegensätzlich gehaltenen Armen: die starre Linie des einen, über den sich die Welle des andern schwingt. Überraschend subtil empfunden, wie die Rechte zart mit zwei Fingern den Pfeil lenkt, während Ringfinger und kleiner Finger spielen. Wie auf elastischen Federn wiegt sich die Gestalt auf ihren Beinen. Schon die archaische Kunst liebt gegensätzliche Bewegung, bei der Arme und Oberkörper sich nach einer andern Richtung hin drehen als wohin die Beine schreiten; aber sie verliert dann den Zusammenhang zwischen Oben und Unten, der hier so glücklich ohne Brechung übergeleitet wird.

Auf Grund einer Münze von Kroton wurde vermutet, dass der Meister in komplizierten Bewegungen, Pythagoras, seinem Pythontöter Apollon fast dieselbe Stellung wie bei dieser Artemis gab. Diese Vermutung wurde nie ernst genommen, weil die Nachbildungen auf den Münzen vom Stil der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, welcher dieser Bildhauer angehört, jede Spur verwischten. Nun, unsere Vase belegt eine vollkommen analoge Gestalt für die Zeit des Meisters von Rhegion; also liesse sich über jenen Gedanken wohl noch reden.[1])

Trotz dem grossen Wurfe der Gestalt, über welchem der Meister Kleinigkeiten wohl hätte vergessen dürfen, ist er doch unermüdlich in liebevoller Durchführung des Details. Wie hübsch kam das Rehfell heraus mit den Punkten und der Abtönung seiner Farbe durch leicht aufgetragenen Firnis; ebenso empfunden der Rehkopf mit seinen geschlossenen Augen. Die Stirnhaare der Göttin, ihr Krobylos, teilt sich über der Stirne in zwei aus einzelnen Strichen zusammengesetzte Strähnen, welche sich an den Schläfen unter dem Haarband durchschlingen; eine Haartracht, die nur kurze Zeit, etwa in der ersten Hälfte der Pentekontaetie Mode war, damals aber fast über die ganze Griechenwelt hin, von Kleinasien bis Sizilien herrschte.[2])

Mächtig wirkt in der Einfachheit seiner Linien Aktaion. Die Stellung wird eigentlich nur durch zwei schräg zu einander gestellte Gerade bestimmt: die Richtung des Torso mit den Oberschenkeln und dann die gewollt hart und ungebrochen durchgeführte Linie beider Arme. Hier ist der Sinn für den grossen Gestus zum erstenmal erwacht. Um das Motiv in seiner ganzen Gewalt sprechen zu lassen, sind die Unterbeine, welche die Hauptlinien stören würden, verkürzt und fast versteckt, mit einer allerdings nicht einwandfreien Verkürzung. Dadurch dass die Chlamys die Lücke zwischen linkem Arm und Torso ausfüllt, schliesst sich der Körper des Aktaion zu einer kompakten Masse zusammen, die wie ein Felsblock durch Götterkraft zur Erde geschleudert daliegt. Mag die Stellung vom Künstler ausgeklügelt oder nur ein glücklicher Wurf sein, jedenfalls müssen wir diesen Aktaion als eine der grösst gedachten Gestalten des strengschönen Stiles anerkennen.

Man glaubt, der Künstler, der über solches Können verfügt, wolle scherzen,

---

[1]) Overbeck, Kunstmythologie Apollon IV, 83 und 379 resümiert die Streitfrage. Ich möchte auch noch darauf hinweisen, dass das über Apollons linkes Bein herabgleitende Himation ganz und gar im Sinne der Kunststufe des Pythagoras erdacht ist; denn genaue Parallelen finden sich dafür in dem Westgiebel von Olympia und dem gleichzeitigen Krater auf der folgenden Tafel.

[2]) Regling, Sammlung Warren, Tafel 20; 944 (Arkadien) mit einem unserer Vase ganz entsprechenden Kopf, der überdies wahrscheinlich auch Artemis darstellt. Daselbst Taf. 17; 750 (Phokis). Brit. Mus. Cat. Coins. Ionia, Taf. 8; 1 (Kolophon). Numismat. Chronicle III. Ser. VIII, Taf. 1; 19, (Kyzikos). Head Coins and medals, Taf. 10; 24 (Pordosilene). Das. Taf. 17; 29 (Naxos Sic.).

wenn er nun in kindlicher Naivetät die Hunde am Kontur des Aktaion hinaufgaloppieren lässt, als träten sie nicht auf einen menschlichen Körper, sondern auf einen Erdhaufen. Das sind Unsicherheiten der noch lernenden Kunst, bei denen Spott ein Unrecht wäre. Zwei der Hunde beissen wenigstens keckhaft zu.

Die absonderliche Frisur des Jünglings verdient noch ein Wort. Man könnte zunächst meinen, es sei dieselbe Mode mit langen vor den Ohren bis auf die Brust herabhängenden Strähnen wie an den Apollonen auf zwei Vasen,[1]) die ihrerseits nur die Frisur des Apollon im olympischen Westgiebel übertreiben. Allein während an den verglichenen Köpfen die Stirne vom dicht vorquellenden Schopfe überschattet wird, so leuchtet die Stirnmitte am Aktaion hoch hinauf in völliger Kahlheit, die doch bei seiner Jugend nicht natürlichem Mangel zugeschrieben werden kann. Vielmehr hat wohl der Jüngling nach verbreitetem Brauch die Mitte seines Stirnschopfes abgeschnitten und ihn Apollon oder einem anderen Gotte geweiht. Dann aber werden die langen, von den Schläfen herabquellenden Haarsträhnen ursprünglich wohl die kahle Stelle verdeckt haben, indem sie ganz wie an dem Bronzekopf des Herzogs von Devonshire[2]) über der Stirnmitte ineinander geknotet waren. Und da die Alten dem Stirnhaare tiefsinnige Beziehungen zu Leben und Tod zuschrieben,[3]) so verbanden sie auch mit dem Lösen dieses Knotens höchst wahrscheinlich ominöse Vorstellungen, wie sie hier bei einem Sterbenden auch ganz am Platze sind. Der Todeskampf des Aktaion wird wie von anderen Vasenmalern (Taf. 6; 22; 61; 92) durch Verdrehen des Augsternes zum Ausdrucke gebracht.

Dass unser Bild durch eine denselben Stoff behandelnde Tragödie des Aischylos mit dem Titel Τοξοτίδες angeregt wurde, ist möglich, aber auch nicht mehr als möglich. Jedenfalls widerstrebt es mir, zugunsten dieser Verbindung geltend zu machen, dass der Dramatiker, wie wir zufällig aus einem der wenigen erhaltenen Fragmente (Nr. 245 Nauck) erfahren, dem Aktaion gerade auch vier Hunde gab, die er mit Namen nennt. In zwei von einander unabhängigen schwarzfigurigen Darstellungen[4]) bekommt der Jäger beidemale sieben Hunde, also die oft gewählte Beispielszahl, welche nur bedeutet: viele Hunde, eine Meute.

Auf die Tragödie folgt das Satyrspiel, welches unser Maler auf die Rückseite des Gefässes setzte. Ein mutwilliges, keckes Spiel, das sich nur diejenigen unter den Lesern anschauen sollen, welche die Griechen lieben, so wie sie nun einmal sind, aber ein Spiel, vor dem die Augen schliessen muss, wer bedauert, dass man in Hellas weder Moses noch die Propheten ehrte.

Die Szene spielt weit ab von der Stadt. Denn die Herme, welche auf einen Felsen gepflanzt dasteht, begnügt sich mit bescheidenem Materiale, mit Holz (das zeigt die Maserung auf dem Schafte), und greift nicht wie die von Hipparch in und um die Stadt errichteten Hermen zum glänzenden Marmor. Eine solch bäurisch derb mit der Holzhabe geschnitzte Herme ist nur in ländlicher Abgeschiedenheit

---

[1]) Monumenti Inediti 1856, Taf. 11. Gardner, Ashmolean Vases, Taf. 11. Vergleiche auch Festschrift für Curtius, Taf. 3.

[2]) Furtwängler, Intermezzi, Taf. 1 ff. Bulle, Der schöne Mensch, 83.

[3]) Österreich. Jahreshefte IX, 125.

[4]) Vier Hunde auch auf dem etruskischen Krater im Britischen Museum. Vases Cat. IV, F. 480. Monumenti Inediti, II 8. Sieben Hunde: Lenormant-Witte, Elite Céramographique, II 103 C und Heydemann, Griechische Vasenbilder 8,3.

an ihrem Platze. Das zu den pompösen Proportionen im übrigen gar nicht stimmende Gesicht des Gottes, mit einem Ausdruck schulmeisterlicher Ängstlichkeit, vergegenwärtigt uns die unfreiwillige Komik attischer Bauernkunst. Das Auge starrt und bohrt auf einen bestimmten Punkt, als erschrecke der Gott vor einem Gliede seines eigenen Leibes. Zum Gegensatze stellen wir in Abb. 101 eine pisistratische Herme daneben, vornehm bis in die Nasenspitze, wie sie uns ein Vasenbild[1]) zeigt, das in mehr als dieser Beziehung zu einem Vergleiche mit dem hier publizierten Krater anregt. Jedoch unser Maler wird bei seinem Ithyphallicus überhaupt nicht an Hermes gedacht haben, denn diesem allgemein verehrten Gotte gegenüber würde er sich kaum einer so respektwidrigen Auffassung schuldig gemacht haben. Es

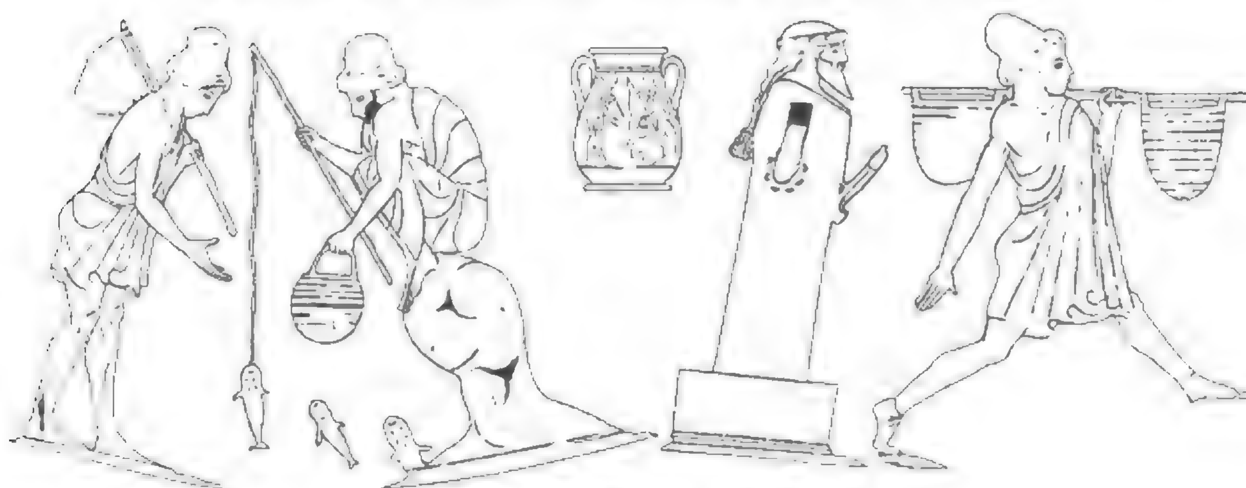


Abb. 101. Pelike im Österreichischen Museum in Wien

muss vielmehr der ländliche Gott Priap sein, zu dem die Hirten beten, dass er ihnen die Herde mehre. Man hielt seither den Gott von Lampsakos, an dem sich seine eigene Mutter Aphrodite schämte, für einen späten Eindringling in Attika. Allein eine kürzlich aufgetauchte Lekythos erweist, dass Priap mindestens schon zur Zeit unseres Vasenmalers in Attika Verehrer fand.[2])

Auf dem Fels vor dem ehrwürdigen Gott hatte ein junger Ziegenhirte gesessen, διφθέραν ἐνημμένος, wie Aristophanes in den Wolcken 72 sich ausdrückt, mit einem Ziegenfelle um die Schultern, eine Pelzmütze, wohl die κυνῆ, die Mütze aus Hundsfell, auf dem Kopfe, wie sie bei Hirten, Fischern und Jägern im Brauche war, und mit Riemenwerk umwundene Rohrstiefel an den Füssen. Ein kurzer Chiton und eine Peitsche vervollständigt seine Ausrüstung. In dem sonderbar gewundenen Bausch des Chiton an der Gürtelhöhe wird er wohl sein Vesperbrot untergebracht haben. Der linke Arm bleibt unter dem Fell versteckt.

Pan schlich sich an den kindlichen Träumer heran; aber der Bursche hört

[1]) Pelike im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Masner No. 335. Publiziert von R. von Schneider in den Archäologisch-Epigraphischen Mitteilungen III, Taf. 3, S. 25. Danach unsere Abbildung.

[2]) Ephemeris 1908, Taf. 8, S 152 (Rhomaios.)

seine Tritte, weiss, was der will, läuft davon und nun geht ein wildes Jagen los. Der Gott mit den Bockshufen macht aber höhere und grössere Sprünge; bald ist der Hirtenbub gefasst und dann wird es heissen: half ihm doch kein Weh und Ach.

Es würde sich noch fragen, ob wir für den Knaben bei der allgemeinen Bezeichnung „Hirte" stehen bleiben müssen. Pan wurde in hellenistischer Zeit gerne mit einem bestimmten Hirten in Verbindung gebracht, mit Daphnis, und jedermann kennt die raffiniert sinnliche Marmorgruppe, wie Pan den Daphnis im Syrinxspiele unterweist. Allein die Quellen verraten uns für so frühe Zeit absolut nichts von einer lasciven Verbindung beider; darum lassen wir den Hirtenknaben lieber unbenannt, trotzdem sich für diese Deutung kein unverächtlicher Grund vorbringen liesse. Stesichoros, dem man ein Lied auf Aktaion zuschrieb, soll gerade auch den Daphnis in die griechische Poesie eingeführt haben.[1]) Also beiden Themata unseres Kraters wäre dann durch alte, angeblich vom himeräischen Dichter herrührende Erzählungen vorgearbeitet.

Pan hat sich hier noch nicht zu der später allgemein durchgedrungenen Gestalt entwickelt, bei welcher sein Körper von den Hüften ab in Bocksbeine übergeht; er ist nicht, wie Herodot II 46 ihn schon nennt, τραγοσκελής, sondern τραγόπους, αἰγιπόδης, κεροβάτας, cornipes, vorausgesetzt, dass man diese Epitheta in strengem Sinne auffasst. Er hat noch Menschenbeine, die nur unten in die Spalthufe der Ziege auslaufen. Wie die Kunst zur Aufnahme dieser unorganisch wirkenden Mischform gelangte, vermögen wir noch nachzuweisen: durch die Nachahmung der Choreuten in den Bockschören. Die τράγοι oder τίτυροι, welche aus dem Peloponnes nach Attika eindrangen, lernen wir aus einem dem unsrigen in kurzer Distanz folgenden Vasenbilde kennen.[2]) Hier vermummen sich die jungen Burschen als Böcke, indem sie eine Maske mit Bockshörnern und Bocksohren, jedoch menschlichen Zügen aufsetzen; um die Hüften ein badehosenförmiges Gewandstück, das περίζωμα, legen, an welchem Phallos und Bockschwänzchen festsitzt, und indem sie schliesslich den vorderen Teil des Fusses in vermutlich aus Holz gefertigte Ziegenhufe stecken: das ergiebt fast genau die Form der Hufe mit der darüber sitzenden Ferse wie bei unserem Pan. Darum aber, weil der Pan auf unserer Vase die älteste seither nachgewiesene Darstellung des Gottes ist, nun auch ohne weiteres zu schliessen, dass seine Gestalt eine Vorstufe der Bildung mit vollständigen Bocksbeinen sei, das wäre ein Irrtum. Wenn das Menschenbein mit Hufen an unserem Pan sich als Nachahmung der vermummten Choreuten erklärt, so beschränken sich die Choreuten ihrerseits doch nur darum auf die Ziegenklauen, weil sie eben die dünnen Ziegenbeine unmöglich nachahmen können. Dass tatsächlich Pan schon früher als auf dem hier veröffentlichten Krater, spätestens um 500, mit ganzen Ziegenbeinen gebildet wurde, das beweist der Scherben eines schwarzfigurigen Kraters in meinem Besitz, der stilistisch mit dem bei Pottier, Album II, 77, F 198 publizierten übereinstimmt. Bei einem Göttergelage, bei welchem Satyrn und Mänaden bedienen, spielt Pan auf diesem Fragmente die Doppelflöten. Er hat hier zudem auch noch, wie auf unserem Krater, einen vollständigen Bockskopf, was doch wohl auch Herodot durch die Bezeichnung αἰγοπρόσωπος ausdrücken wollte. Und die ältesten Arkader beteten zu Pan, den sie sich geradezu in Bocksgestalt wie andere grosse Götter als Ross, als Bär und als Wolf vorstellten.[3])

[1]) Aelian, Variae Historiae X 18.

[2]) Jour. Hellen. Stud. XI, 11.

[3]) U. v. Wilamowitz, Griechische Tragoedien II³, S. 227.

Bei Pan gehen die Versuche der Künstler, seine Gestalt mehr und mehr zu anthropomorphisieren, noch unter unseren Augen vor sich. Das Genialste darin leistet eine Bronzestatuette aus Arkadien im Berliner Museum,[1]) die wohl noch in Herodots Tage hinaufreicht. Dieses kleine Figürchen, das aber ein grosses Kunstwerk ist, vergegenwärtigt, was ein wahrer Künstler aus solchen Mischformen zu machen versteht. Überzeugender kann Tier und Mensch nicht verschmolzen, können menschliche Formen nicht vertiert werden.

Die Bocksformen an den Beinen des Pan machen nach Ausweis der Monumente dieselben Wandlungen durch wie die Pferdeformen bei den Silenen, welche uns auf dem Krater des Klitias und Ergotimos (Taf. 12) mit vollständigen Pferdebeinen und mit Roßschweif begegneten; die vom Pferd entlehnten Teile beschränken sich aber dann auch beim Silen auf Hufe, auf an die Menschenbeine angesetzte Hufe, eine Bildung, für welche eine Bronze aus Dodona das schönste Beispiel bietet. Selbst die Menschenbeine des ionischen Kentauren werden auf gleiche Weise dem Tiere angenähert.[2])

Die Gestalt unseres Kraters begegnet in dieser Sammlung zum erstenmale und sie ist überhaupt eine sehr seltene Form. Von der üblichen Glockengestalt unterscheidet sie sich in der Konstruktion der Henkel und des Mündungsrandes. Dieser letztere wird scharfkantig abgeschrägt, wodurch das Profil ungemein kräftig und solide wirkt. Die Henkel aber erhalten eine Gestalt, wie sie das Kunstgewerbe unserer Tage für Schubladengriffe von neuem erfand und wie sie ähnlich, nur nicht abgekantet, der oben S. 22 abgebildete Eimer aufweist. Diese Kraterform scheint in Sizilien sehr gesucht gewesen zu sein, denn das Museum von Palermo besitzt drei Vertreter dieser sonst seltenen Gattung aus Girgenti. Sämtliche vier Stücke gehören ihrer Entstehung nach in die Zeit zwischen den Perserkriegen und die Mitte des Jahrhunderts; speziell der hier veröffentlichte Krater mag um 470 zu datieren sein.

Jedermann wird wünschen, von diesem glänzenden Maler weitere Werke kennen zu lernen; allein ich bin noch nicht in der Lage, solche nachzuweisen. Nahe steht ihm die Pelike im Österreichischen Museum für Industrie, welche wir in Abb. 101 wiedergegeben haben. Man vergleiche nur die stumpfnasigen Gesichter der Fischerburschen mit unserem Hirten, die Tracht beider, das weite Ausschreiten, namentlich auch die gleiche Form der Schatten in der Modellierung des Felsens. Allein die Strenge der Zeichnung unseres Kraters erreicht die Pelike nicht, die indessen zu den anziehendsten Darstellungen aus dem Tagesleben zählt. (F. H.)

[1]) Arch. Anz 1904, S. 34.

[2]) Carapanos, Dodone Taf. 9. Ein Pan mit menschlichem Bein und Bocksklauen entsprechend unserer Vase war schon in spätantiker Kopie auf einem Marmorkrater im Campo Santo zu Pisa bekannt. Hauser, Neu-attische Reliefs, S. 15, wo ich indessen irrtümlicherweise von Pferdehufen gesprochen habe. Wenn man den ionischen Kentauren auf dem klazomenischen Sarkophage, Jahrbuch 1908, S. 170, ihren Pferdeschweif anstatt an die Croupe des Pferdes vielmehr unmittelbar an den Menschenrücken ansetzen wollte, so würden die Kentauren ohne weiteres zu Silenen in der hier besprochenen Form. — Den Pan in der Kunst hat Wernicke in Roschers Lexikon III, 1406—1481 zwar sehr ausführlich, aber weder klar noch eindringend behandelt.

## Die Technik.

Vorzeichnung ohne Änderung. Vorzüglicher, korrekt aufgesetzter Strich. Manche Umrisslinien gegen den schwarzen Grund haben keinen Reliefstrich, so vor allem bei der Gewandung. Die Zunge des Aktaion ist durch eine feine Relieflinie ausgedrückt. Die Haare beim Ohre der Artemis sind fein eingeritzt. Drei Ritzlinien finden sich auch auf der Scheide des Schwertes. Rot ist nur das Blut dargestellt, sonst überall Anwendung des hellen Firnisses in sehr geschickter Weise. Das Fussornament läuft nicht um die Vase herum, sondern endet mit den Bildern.

(K. R.)

Taf. 116. 117

## VOLUTENKRATER IN NEW-YORK
## AMAZONOMACHIE

Als Furtwängler diesen Volutenkrater und den Kelchkrater auf den folgenden Tafeln zu Gesicht bekam, war sein erster Eindruck der: »Da sieht man doch einmal wieder, wie wenig wir von der alten Kunst wissen, wenn solche Überraschungen möglich sind.« In der Tat geben uns die beiden Gefässe ein kunstgeschichtliches Dokument in die Hand, wie wir in der kolossalen Masse antiker Keramik nur wenige finden. Wenn sie an künstlerischem Wert auch dem Argonautenkrater (Taf. 108) nicht ganz gleich kommen, so reichen doch die Aufschlüsse, die sie uns über die Malerei des Polygnot und seiner Genossen Mikon und Panainos eröffnen, fast noch weiter; namentlich aber werfen sie ein neues Licht auch auf die Skulptur ihrer Zeit.

Beide Gefässe wurden zusammen mit einem mächtigen Glockenkrater, dessen Fries eine Darstellung des Dionysos nebst Gefolge in zwar recht feiner aber etwas konventioneller Ausführung schmückt, für das New-Yorker Museum in München erworben. Nach der glaubwürdigen Angabe des Verkäufers stammen sie alle aus dem gleichen Grabe, sicher aus Italien und wahrscheinlich von der adriatischen Seite her. Diese Angabe wird gestützt durch zahlreiche Analogien, welche diese grandiosen Gefässe in Funden auf der nach Osten sich öffnenden Seite der Halbinsel finden, namentlich in Bologna, dessen Sammlung an ähnlich grossartigen Produkten so reich ist, aber auch in Ruvo, das den nahe verwandten, nur etwa um ein Jahrzehnt älteren Amazonenkrater, Taf. 26—28, herausgab. Im eigentlichen Etrurien dagegen ist es mit Glanzstücken dieser Zeit, der Epoche bald nach den Perserkriegen, recht dünn gesät. Immer deutlicher tritt hervor, dass nach 474, der Niederlage der Etrusker durch Syrakusaner und Kymäer in der Seeschlacht bei Kyme, der Import attischer Gefässe nach Etrurien zwar nicht ganz aufhört, sich aber auf billigere Ware beschränkt. Offenbar hatte der Wohlstand der Etrusker unter dieser Niederlage schwer zu leiden. Der Osten Italiens dagegen wurde von den Ereignissen weniger betroffen und darum sind es auch hauptsächlich Funde aus diesen Gegenden, welche uns zeigen, wie die Vasenmaler in Athen unter dem Einflusse der zu Kimons Zeit in vollem Schwange betriebenen Wandmalerei sich immer grössere Aufgaben stellen und Ziele verfolgen, die über die enggesteckten Grenzen der Vasentechnik hinausliegen.

Die Form dieses Volutenkraters [1]) entspricht in allem Wesentlichen derjenigen der Amazonenvase von Ruvo, die indessen noch um 0,15 höher ist. Aber unser

[1]) Metropolitan Museum in New-York. Höhe 0,645. Herr Direktor Robinson hatte die grosse Liberalität, die editio princeps dieses und des folgenden Kraters Furtwängler zu überlassen, wofür ihm an des Verstorbenen Stelle unser herzlicher Dank ausgesprochen sei. Professor Reichhold konnte die Vasen zeichnen, bevor sie über den Ozean wanderten.

Maler verfügt nicht über die Engelsgeduld, mit welcher dort die allermühsamsten Ornamente so tüftelig aufgesetzt wurden; sein Interesse gilt komplizierten Bewegungen, neuen Motiven, gilt der Gruppierung, Schattengebung, Verkürzung und dem Vertiefen des Raumes: ihn haben die brennenden Fragen der Kunst seiner Zeit gepackt, während all das, also gerade das, was für den Künstler das Wichtigste, an dem Ruveser Meister, der nur für Schönmalen und Sorgfalt der Technik Sinn hat, spurlos abgleitet. Auf dem Gebiete der Maltechnik freilich, im Glanz des Firnisses und Sauberkeit der Linien hätte unser Meister manches von dem anderen Gefässe lernen können. Trotzdem wirkt das letztere, wenn man es neben den neuen Krater stellt, geradezu langweilig.

Dass unser Maler die Technik beherrschte, das zeigt er nur in den Figuren mitten zwischen den Henkeln auf der Vorderseite, mit denen er sich Mühe giebt; alles übrige wird ziemlich rasch hingehauen und doch weiss er dabei Gemeinplätze in den Stellungen sehr wohl zu vermeiden.

Da der Gegenstand der Amazonenschlacht im ganzen keiner Erläuterung bedarf, betrachten wir sofort die einzelnen Gruppen. Ein für seine Zeit ausserordentliches Wagnis bedeutet der von der reitenden Amazone niedergerannte Grieche. Vollständig überzeugend kam freilich die komplizierte Stellung nicht heraus. Die Fussohle, die uns der Gefallene in ihrer vollen Breite etwas peinlich ins Gesicht hält, wäre eher zu rechtfertigen, wenn sie zu einem untergeschlagenen rechten Beine gehören würde; ein derartiges Abbiegen des linken Beines wird in der gewählten Lage kein Modell vormachen können. Aber wie interessant erschien dem Maler dieses Novum! Er kann sich an dieser Stelle mit Detaillieren nicht genug tun. Nicht nur die Runzeln der Sohle mussten angegeben werden, sondern gar der anhaftende Schmutz, den sich auch der Maler des Psykters Taf. 15 nicht entgehen liess; der Betrachter sollte sehen, dass dieser Krieger sich schon stundenlang auf dem Schlachtfeld herumgetummelt hat. Sein Schwert in der Rechten läuft schnurstracks mit der Blickrichtung ins Bild hinein, so dass nur der Knopf und die Parierstange sichtbar bleiben. Da am Kopfe neben dem Schild nichts hervorschaut als die Haare hinten, so sind diese wenigstens mit besonderer Liebe ausgeführt; nicht wie sonst bloss schwarz grundiert, sondern eingestreute kurze Striche und Punkte sollen den Eindruck eines kurzgehaltenen Haarwuchses hervorrufen. Das Pferd im Schildzeichen trägt selbst wieder ein Zeichen eingebrannt, ein Kerykeion, welches das Stigma eines renommierten Gestüts gewesen zu sein scheint, da es auch sonst wiederkehrt.[1] Die Amazone, an welcher das Haar ebenfalls durch aufgesetzte Punkte und Linien modelliert wird, sitzt sehr gut ponderiert auf ihrem Hengste, wenn auch die Raumnot sie etwas zu tief ins Pferd hineinschob.

An dem Lanzenschwinger hinter dem Gefallenen in der Mitte, bei dem als der Hauptfigur unter den Athenern der Maler wohl an Theseus dachte, fällt auf, wie weit er seinen Helm aus dem Gesicht hinausschob, so weit, dass er unmöglich noch fest auf dem Kopfe sitzen könnte. In Wirklichkeit wurde der korinthische Helm während der Schlacht mit seinem Visier über die Augen heruntergezogen, wie es ältere Vasen und auch der Fries am delphischen Schatzhause der Siphnier tatsächlich

[1]) Man vergleiche Hartwig, Meisterschalen 109; Regling, Sammlung Warren No. 94 und was dort zitiert wird.

darstellen. Aber attische Künstler der Zeit, in welcher diese Amazonomachie entstand, empfinden einen unüberwindlichen Widerwillen gegen Männer mit der bronzenen Maske; lieber sehen sie von der Wahrheit ab und schieben den Helm zurück, was jeder Athener im Kampfe wohlweislich vermieden hätte. Unter dem Helm trägt Theseus eine lederne Tiara, von der gleichen Form wie die Amazonen, und deren Zweck kann nur sein, den Kopf gegen die Reibung des Metalles zu schützen. Der vom Pfeil Getroffene auf der Rückseite setzte sich zum selben Zweck eine kürzere Kappe ohne Laschen auf. Ungewöhnlich ist auch die Befestigung des Chiton, der nur bis in Brusthöhe hinaufreicht, vermittelst Tragbändern, ähnlich unseren Hosenträgern; auch das Kämpferpaar hinter der reitenden Amazone bedient sich derselben Träger. Da diese Befestigungsweise in ganz wenigen, der unserigen gleichzeitigen Darstellungen wiederkehrt, so muss es sich um eine nur kurze Zeit, um die Mitte des Jahrhunderts übliche Mode handeln.[1]

Die Amazone, welcher der Speer des Theseus gilt, erhält endlich einmal Brüste in schräger Vorderansicht ungefähr richtig gezeichnet, worauf wir so lange warten mussten. Um den Hals trägt sie ein Amulet an einer Schnur. Die Wange ihres mit Tulamuster tauschierten Helmes wird mit einer sitzenden Gestalt verziert, wie sich solche auch in Wirklichkeit von antiken Helmen erhielten.[2] Ein handgreiflicher Fortschritt perspektivischen Sehens, der sich in der Wiedergabe ihres schräg verschobenen Rundschildes verrät, kann keinem aufmerksamen Beobachter entgehen. Selbst der sonst so viel höher stehende und nur um kurze Zeit, um kaum mehr als ein Jahrzehnt ältere Zeichner des Bologneser Kraters, Taf. 75, und der Penthesileiaschale, Taf. 6, kam noch nicht so weit; auch dieser wirkliche Künstler sieht zwar schon die Ränder des Schildrundes in der Verschiebung als Ellipsen, weiss aber noch nicht, dass die Konturen eines Ringes in Schrägansicht nicht die gleiche Distanz festhalten, sondern dass sie sich dann in der kurzen Achse näher rücken müssen, als in der grossen. Unser Meister kennt diesen Lehrsatz bereits; auch bei dem Athener der Rückseite begeht er keinen Verstoss gegen dieses Gesetz.

Ganz kurios behandelt der Maler die Terrainwellen. Es gelingt ihm auch nicht entfernt, diese Linien, welche Erderhebungen oder felsiges Terrain bedeuten, sich in die Wirklichkeit zu übertragen; dass diese Wellen eine mindestens ebenso grosse Tiefe wie ihre Höhe haben müssen, das ging ihm noch nicht auf; er sieht in ihnen nichts mehr als Kulissen und Versatzstücke aus Leinwand und Pappdeckel. So steht der Krieger, der einer vor ihm niedergesunkenen Amazone den Spiess von oben herunter in die Brust bohrt, mit dem rechten Fusse hinter, mit dem linken vor einer solchen Erderhebung, trotzdem ihm dieselbe bis an den Unterleib hinauf reicht. Ja von der Amazone wird gar nur ein Teil ihres rechten Unterarms vom Terrain überschnitten. Wenn man frägt, wie sich der Maler dies gedacht habe, so ist die wahrscheinlichste Antwort die, dass er an gar nichts gedacht hat.

Das rücksichtslose Schalten und Walten der Terrainlinien, wie es seither für diese Frühzeit durch keine Vase belegt war, verrät sich nun auch in dem Überschneiden der Gestalt einer im Sterben liegenden Amazone, welche als minimaler

[1]) Auf der Euphorbos-Amphora, Monumenti Inediti II, 14 und dem Bologneser Volutenkrater, daselbst X, 54 a.

[2]) Tulamuster an einem Gladiatorenhelm der Lipperheideschen Helmsammlung im Berliner Museum. Arch. Anz. 1905, S. 25. — Helmwange mit sitzendem Odysseus: Jahrbuch 1887, Taf. 1.

Ausschnitt unter dem Henkel angebracht wird. Mit ihrem Kopf in strenger Vorderansicht, den beiden über das Haupt geschlagenen Armen ruft sie sofort die Erinnerung an eine ähnliche Gestalt auf der Münchener Schale, Taf. 6, wach. Weshalb jedoch auf ihrem Busen eine rechte Hand erscheint, die sich unmöglich mit ihrem Arme in Zusammenhang bringen lässt, das bleibt ein Rätsel. Denn dass der Maler eine weitere Amazone andeuten wollte, welche die Verwundete unterstützt, dabei aber die Helferin mit Ausnahme einer Hand hinter die Kulisse geschoben hätte, eine solche Freiheit ginge selbst über das Maß dessen hinaus, was sich unser in diesem Punkte nicht gerade skrupulöse Maler erlaubt. Mit Nasen in Vorderansicht steht er noch auf einem sehr gespannten Fuss. Aber für dieses Ungeschick darf man nicht seine Kunststufe verantwortlich machen, sondern es ist ein rein persönliches, wie die ganz befriedigende Lösung dieses Problems auf den Vasen Taf. 6 und 76 erweist.

Als ob er ein fertiger Künstler wäre, der alle Register zu ziehen versteht, sucht unser Maler in den beiden rechtshin folgenden Figuren durch den Kontrast einer ganz ruhigen Haltung zu wirken. Zunächst eine verwundete Amazone, die auf ihren Speer gestützt weiter hinkt. Die naive Ungeniertheit, mit welcher sie mit dem rechten Arm über das Ornament hinübergreift und mit der auf dem vorspringenden Henkel der Lanzenschaft weiterläuft, verblüfft selbst für ein antikes Werk. In den Augen griechischer Künstler bedeutet, wenigstens in dieser Epoche noch, der Bildrahmen entweder zuviel oder zuwenig. Manchmal behandeln sie ihn, wie etwas innerhalb der Darstellung real Gegebenes und sie lassen eine Gestalt bequem sich an ihn anlehnen; mit der gleichen Unbefangenheit ignorieren sie ihn aber auch, sobald es ihnen passt; z. B. rutscht gleich die Amazone in der vorher beschriebenen Gruppe mit ihrem Fuss in den Rahmen hinein.

Die folgende Bogenschützin — denn weiblich ist sie trotz der fehlenden Brust, da auch bei den übrigen Amazonen mit Ausnahme der einen genannten kein Busen vorspringt — diese Schützin mit dem Körper in Vorderansicht bedeutet wieder ein Unternehmen, an das sich keine frühere Epoche hätte wagen können. Ganz klar kam ja die Verkürzung des rechten Oberarmes nicht heraus; aber hier gilt das Wort: et voluisse sat est. Wir dürfen nie vergessen, dass die Maler, welche wir vor uns haben, auf der ganzen Welt die ersten Menschen sind, welche herausbringen, dass eine dem Beschauer entgegenlaufende Linie oder Fläche überhaupt wiedergegeben werden kann. Ist das Pulver einmal erfunden, kann jeder Dummkopf schiessen. Die Amazone schaut, ohne die Rechte, nachdem die Sehne abgeschnellt ist, zu senken, dem Pfeile nach, den sie einem rechtshin laufenden Griechen zwischen die Schulterblätter geschossen. Ähnlich kann man beim Scheibenschiessen manchmal beobachten, dass der Schütze sein Gewehr erst dann von der Wange wegzieht, nachdem er beobachtet hat, wie der Schuss sitzt. Der Verwundete greift instinktiv nach dem Pfeil, ganz wie die neu gefundene Niobide.

Wie wenig sich der Maler bei der Rückseite anstrengte, das zeigt recht deutlich ein Vergleich der Pferde des Viergespannes mit dem Ross der Amazone vorne. Und was besonders zu beachten ist: sobald er sich nicht anstrengt, verfällt er in eine viel unentwickeltere Formensprache. Die Chitone der Amazonen werden in abwechselnd glatte und gefältelte Streifen zerlegt, die an ältere Zeiten der Kunst mahnen und wie man sie dem Künstler, der, wie er auf der Vorderseite beweist, die Vertiefung der Faltenfurchen empfindet, gar nicht mehr zutrauen sollte. Dieser

halbarchaische Stil ist offenbar die Zeichenweise, die ihm als jungem Burschen beigebracht wurde und die er nun mühelos handhabt; die fortgeschrittenere Formenbehandlung macht er nur mühsam den tonangebenden Künstlern nach; aber sie ist ihm noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen, denn sonst könnte er ja auch sie skizzenhaft hinwerfen. Was der Maler an unserer Schätzung verliert, das gewinnt die Vase als sprechendes Dokument einer Epoche der Stiländerung.

Banal wirken in diesem ganzen langen Friese nur die beiden letzten noch zu betrachtenden Gruppen. An ihnen regt sich lediglich das antiquarische Interesse für die halbmondförmigen Amazonenschilde, die so deutlich in ihrer Konstruktion als aus Weiden geflochten charakterisiert werden, und zwar wurde nicht versäumt, an den vier verschiedenen Schilden dieser Gattung die Flechtart jedesmal wieder mit einem neuen Muster anzugeben. Die Pelta der Amazone hinter der Reiterin ist mit Malerei verziert gedacht; ein Häschen sitzt in jedem Horne des Halbmondes. Zwischen den Kämpfern der ersten Gruppe steht ein allzu lebhaft an einen Kleiderständer erinnerndes Bäumchen, das aber in gleich gewalttätiger Stilisierung sogar von einem so viel gewandteren Zeichner wie dem des Argonautenkraters in der Niobidenszene S. 251, auch dem des Psykters Taf. 15 wiedergegeben wird.

Zwischen den Henkeln oben schaut nur der Kopf einer Amazone heraus, welche sich die Laschen ihrer Tiara unter dem Kinne geknüpft hat; auf ihrer Pelta als Zeichen eine züngelnde Schlange. Sie macht keine Miene, sich am Kampfe zu beteiligen, denn sie hält ihre Speere nicht in der Rechten, sondern in der Linken. Hier sollte offenbar eine Amazone geschildert werden, die ganz zum Weibe geworden, sich feige versteckt. Angstvoll blickt sie nur auf das Ende ihrer Schwester.

An unserem Krater vermag es der Halsfries, der bei den verwandten Gefässen recht stiefmütterlich behandelt wird, an Interesse mit dem Hauptfries kühnlich aufzunehmen; wenigstens der auf der Vorderseite. Wie so oft wird auch hier der Amazonenschlacht ein Kampf mit den Kentauren an die Seite gestellt, und zwar hier speziell der Kampf bei Peirithoos' Hochzeit. Denn im Mittelgrunde läuft die lange Reihe der reich mit Teppichen behangenen und mit weichen Kissen belegten Speisesofa hin. Auch der mächtige Mischkessel steht bereit und zwar auf einem so riesigen Gestell, dass dem als Mundschenk fungierenden Knaben nicht leicht fallen wird, aus ihm zu schöpfen. Der Wunsch, den Raum gut zu füllen, hat wohl beim Maler die Erinnerung an die Wirklichkeit etwas getrübt. Zu äusserst rechts eilt eine anscheinend jugendliche Gestalt, mit dem Himation bekleidet und mit einer Waffe in der Hand, herbei, an welcher die Haare einfach im Tongrund ausgespart wurden. Da kann kaum ein Zweifel bestehen, dass beabsichtigt war, Haar und Bart weiss aufzusetzen; nur vergass dann schliesslich der Maler diesen Zusatz. Als Greis könnte er niemand anders sein als der Brautvater.

In den vier Kämpferpaaren, entsprechend der Vierzahl der Klinen, wehren sich drei der Griechen mit im Speisesaal aufgerafften Waffen; Theseus — denn an ihn dachte wohl der Maler bei dem schwertumgürteten Helden in der Mitte — schwingt das Beil, das zum Schlachten der Opfertiere bereit lag; die beiden andern griffen zu Bratspiessen. Die Kentauren wehren sich nicht wie sonst mit Baumstämmen, sondern mit kurzen Scheiten, die vom Herde weggerafft zu denken sind; der Theseus-Gegner nahm eines der Kissen vom Sofa und hält es nun zum Schutz gegen den Beilhieb wie einen Schild über den Kopf. Schutz- und Trutzwaffen in

diesem Kampf sind also alle improvisiert. Man sieht, das Thema ist gut durchdacht.

Während sonst die Vasenmaler froh sind, wenn sie den Pferdekörper des Kentauren überhaupt richtig herausbringen, mutet sich unser Meister noch etwas mehr zu: vom Pferdeleib verlangt er, dass er die heftige Bewegung des mit ihm verwachsenen Menschen treulich sekundiert; daher die spreizbeinige Stellung des einen, der zu wuchtigem Hiebe ausholt, und bei einem anderen, weil er versucht, einen Knaben, der ihm gefällt, zu heben und mit sich fortzutragen. Seine Rechte hält der Kentaur allerdings drohend, wie ein geschulter Faustkämpfer in Position; damit will er aber nur sagen: Bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt. Während Angriffe auf Frauen sehr häufig sonst in Kentauromachien auf Vasen begegnen, wirft sich hier die Geilheit der Halbtiere auf einen Knaben, was seither nur im Westgiebel von Olympia zu sehen war. Aber noch etwas Ausserordentlicheres sind die zwei in Verkürzung schräg ins Bild gestellten Kentauren, von denen der Theseusgegner dazu noch seinen Menschenleib in entgegengesetzte Richtung dreht als wie den Pferdekörper. Der Kentaur zu äusserst rechts war ursprünglich wesentlich kühner angelegt als schliesslich ausgeführt. Den noch sichtbaren Spuren der Skizze nach hatte er sich auf den Hinterbeinen herumgeschwungen, um mit gebäumtem Vorderleib dem Stiche des Gegners auszuweichen, dessen Waffe er auch mit der Rechten zu hemmen strebt. Leider kam diese reichbewegte Gestalt nicht zur Ausführung. Hätten wir aber diese Vase schon vor den Ausgrabungen in Olympia gekannt, dann würde uns die Kühnheit der Stellungen im Westgiebel weit weniger überrascht haben; wir sehen jetzt, dass die Malerei an wildem Schwunge der Bewegung den Skulpturen ihrer Zeit nichts nachgibt; eher das Gegenteil liesse sich behaupten.

Für den Fries auf der Rückseite des Halses genügt ein flüchtiger Blick, da er in reichlich fader Behandlung einen um ein Mädchen werbenden jungen Mann darstellt, während die Umworbene als wohlerzogene Tochter tut, als wollte sie von keinem Manne etwas wissen, und davonläuft.

Die kunstgeschichtlichen Fragen, welche diese Bilder in so reichem Maße aufrollen, werden besser erst dann erörtert, nachdem wir den Krater auf den folgenden Tafeln betrachtet haben. (F. H.)

---

## DIE TECHNIK.

Eine Änderung der Vorzeichnung nur im vorderen Halsbild. Hier war an Stelle des in Seitenansicht gezeichneten Kentauren, ein anderer in starker Bewegung vorgesehen. Die Ausführung unterblieb wohl in Anbetracht der Mühe, die der nahe über die letzte Figur weglaufende Henkel verursacht hätte.

Die Ausführung geschah überall in kraftvollen entschiedenen Zügen. Die vielfache Anwendung des hellen Firnisses bei Muskeln und Gewandung legt die Tafel klar dar. Besonders beachtenswert das Abheben des mittleren Kentauren im Halsbild von der Kline und der Beine der Amazone vom Pferdekörper durch Firnisstriche. Eigentümlich sind besonders bei den beiden mittleren Figuren

des Vorderbildes die Faltenbrüche dargestellt. Es liegt hier unzweifelhaft eine ungeschickte Nachahmung der Wandmalerei vor, die zu dieser Zeit in der natürlichen Wiedergabe der Falten, besonders der Brüche derselben, grosse Fortschritte erzielt hat. Ebenfalls auf die Wandmalerei deutet auch die Sohle des gefallenen Kriegers hin, auf der mit sehr hellen Firnistönen die Beschmutzung zum Ausdruck gebracht wurde. Das Haar desselben Kriegers ist durch Streifen von Reliefstrichen und Punkten bezeichnet; der Gegenstand, der rechts über die Haare hervorschaut — in der Form zweier Finger — ist mir schwer erklärbar. Auf dem Rückbilde befinden sich bei den Konturen der beiden linken und rechten Figuren fünf helle Linien im schwarzen Grunde. Es sind dies Relieflinien, über die der grundausfüllende Pinsel korrigierend hinwegfuhr. Die Gebirgskonturen und die Pflanzen sind mit weisser Farbe, die durch die Lasur sehr gemildert wurde, aufgetragen. Man darf nicht glauben, dass der Maler damit einen Farbeneffekt erzielen wollte, sondern es geschah nur, um die mühselige Aussparung zu umgehen. Dabei ist interessant zu sehen, wie die grosse Pflanze rechts im Vorderbild noch ausgespart wurde. Es deutet das darauf hin, dass in der Wandmalerei schon zwischen Vorder- und Hintergrund unterschieden wurde. In den nach abwärts gerichteten Blumen ist wohl nichts anderes zu ersehen als eine missglückte, aus der Wandmalerei herübergenommene Perspektive. (K. R.)

---

Tafel 118. 119

## KELCHKRATER IN NEW-YORK

## AMAZONOMACHIE

Diese Amazonenschlacht[1]) würde im Vergleich mit der soeben betrachteten durch Mangel an Neuheit in den Motiven und wegen ihres geringeren Geschickes in der Zeichnung stark abfallen, enthielte sie nicht eine Figur, die geradeaus auf den Beschauer zu reitende Amazone, welche durch die Kühnheit des perspektivischen Wagnisses gar manches aufwiegt. Diese Gestalt steht aber bis jetzt in der griechischen Kunst einzig da. Versucht hatten ähnliches fast um ein Jahrhundert früher nicht nur Reliefs, sondern auch die schwarzfigurige Malerei in ruhig stehenden, genau von vorne gesehenen Reitern oder schräg gestellten galoppierenden Viergespannen,[2]) versucht aber mit so naivem Umgehen der Schwierigkeit und darum mit so geringem Gelingen, dass die Maler des streng rotfigurigen Stiles, so weit wir sie wenigstens bis jetzt kennen, in richtiger Erkenntnis der Erfolglosigkeit dieser Bemühungen das Problem völlig beiseite legten. Es übersteigt ja selbst noch die Kräfte unseres Künstlers. Wenn auch die Verkürzung des rechten Unterarmes ungefähr richtig herauskam, so musste er doch den Oberschenkel durch Arm und Hand verdecken, weil er ihn nicht in das Becken überzuleiten verstand. Auch die Pferdebeine drehen sich noch viel zu weit in die gewohnte Seitenansicht. Alle perspektivischen Versuche dieser Zeit ruhen eben immer nur auf vereinzelten Beobachtungen, es bleiben nur einzelne, wie dem Zufall verdankte Blicke in die Tiefe, kein definitiv durchgedrungenes Erschliessen des Sinnes für Tiefenentwicklung; es bleibt ein Probieren, das dem Studieren, dem theoretischen Erfassen der Perspektive durch Apollodoros vorangeht.

Diese Unklarheit verrät sich an derselben Figur recht deutlich auch durch die ganz willkürliche Wiedergabe des Helmbusches. In der gewählten strengen Vorderansicht des Kopfes müsste er zu einem schmalen Streifen zusammenschrumpfen; nur seine Dicke, nicht auch seine Tiefe dürfte angegeben werden. Aber wie die griechischen Künstler bis kurze Zeit vor Entstehen dieser Vase sich scheuten, in einen Profilkopf nun auch die Profilansicht des Auges hineinzusetzen, sondern es trotzdem von vorne zeichnen, weil sie jede Form nur in ihrer vollen Entwicklung begriffen, so würde unserem Maler etwas gefehlt haben, wenn er den Helmbusch nicht in seinem charakteristischen Bogen hätte zeigen dürfen; und da das einfache Profil des Busches einseitig auf den Helm in Vorderansicht gesetzt doch gar zu schreiend jeder Erfahrung widerspräche, so setzte er den Busch, der tatsächlich zwei gleiche Seitenansichten hat, in zwei symmetrischen Profilen auf den von vorne gesehenen

---

[1]) Metropolitan Museum zu New-York. Provenienz wie bei Taf. 116. 117. Höhe 0.565.

[2]) Alessandro della Seta, La genesi dello scorcio nell'arte greca. (Accademia dei Lincei 1906) S. 194, im Separatabdruck S. 76. Dazu Gerhard, Auserlesene Vasenbilder 194, 247.

Helm.[1]) Der Helmbügel, der sich infolge seiner Verdoppelung zu einem Halbkreise erweitert, muss dann zugleich die Rundung der Helmkappe vertreten, welche selbst vollständig unterdrückt wird; erst der Nackenschild kommt wieder zum Vorschein.

Neben dem Kunststück der Verkürzung mutete sich aber der Künstler nicht zu, die Amazone überdies noch der Situation, welche sie umgiebt, der Aufregung des Schlachtgetümmels anzupassen. Sie reitet uns in einem so behaglichen Galöppchen entgegen, hält sich so vorschriftsmässig ruhig auf ihrem Pferd und blickt so gelassen geradeaus, als ritte sie ihr Rösslein in der Reitbahn zu. Dass selbst der weitere Schritt, den wir hier vermissen, über der Schwierigkeit, mit welcher der Maler beim Verkürzen zu kämpfen hat, nebenbei die Charakterisierung nicht zu vergessen — dass auch das nicht über die Kräfte dieser Kunstentwicklung hinausliegt, das wird uns später ein anderes Produkt derselben Zeit beweisen. (Fig. 105.)

Mancher Betrachter von Taf. 118 wird geneigt sein, hier den Beleg für einen weiteren wichtigen Fortschritt perspektivischen Sehens zu finden. Der Krieger über dem Henkel links und seine rücklings niedersinkende Gegnerin werden unverkennbar in grösserem Maßstabe gehalten als der Lanzenschwinger zwischen ihnen, der auf fernerem Plane im Bilde steht. Würde dieses Abstufen auf Berechnung ruhen, so wäre hier eine Errungenschaft zu konstatieren, welche nicht einmal eine um Jahrhunderte spätere Kunst sich prinzipiell angeeignet hat. Allein, trotzdem auch auf dem Argonautenkrater Taf. 108 der Hoplite hinten kleiner gezeichnet ist und trotzdem auf der Schale Taf. 6 der Grieche und die Amazone vorne den anderen Kämpfer weiter hinten an Grösse beträchtlich überragen, so erscheinen mir diese Beispiele doch noch zu unsicher und jedenfalls stehen sie noch zu vereinzelt, als dass sie eine solch ungeheure Anomalie in der Kunstentwicklung zu garantieren vermöchten. Der Krieger über dem Henkel rechts ist ja, trotzdem er ebenfalls auf dem vorderen Plane steht, doch kleiner als sein Gegenpart über dem Henkel links. Darum will ich nicht an ein Mirakel glauben, sondern traue dem Meister hierin lediglich Sorglosigkeit im Maßstabe der Figuren zu, weil die Vasenmaler wenigstens dieser Zeit dem verfügbaren Raum nur zu häufig noch eine übergrosse Herrschaft einräumen.[2])

Besser als anderen Vasen gelingt es diesem Krater, uns in das Gewirre des Kampfgetümmels hinein zu versetzen. Dieses Gefühl wird nicht bloss durch das Verschieben der Gruppen übereinander und ineinander, sondern namentlich dadurch erreicht, dass die mit der Bildfläche parallel laufenden Schichten der Gruppen durch die Querrichtung der Reiterin durchschnitten werden. Auch die langen Linien der Lanzen, welche regellos sich schneiden und kreuzen, befördern diesen Eindruck der Unruhe. Selbst der fliegende Pfeil trägt das Seinige dazu bei, das säuberliche Zerlegen der Schlacht in eine Reihe von Zweikämpfen etwas vergessen zu machen und den

---

[1]) Der Maler der Kentaurenschlacht Taf. 15 findet sich mit dem Busche, der hier auf einem genau von hinten gesehenen Helme sitzt, auf die gleiche Weise ab. Eine ganz entsprechende Willkür lässt sich an dem in Fig. 102 wiedergegebenen Vasenbilde beobachten, wo die horizontalen Handgriffe der Volutenkratere nicht, wie sie müssten, in Seitenansicht gezeichnet, sondern in volle Breitenansicht herumgedreht werden.

[2]) Robert im Hermes XXV 430 hat auf Grund von Beispielen im Friese von Gjölbaschi angenommen, dass die Polygnotische Malerei Abstufung der Figurengrösse vom Vordergrund zum Hintergrund gekannt habe. Da er jedoch später in seinen Rekonstruktionen der Polygnotischen Bilder diesem Fortschritt keine Rechnung trägt, so muss er seine Ansicht über diesen Punkt geändert haben.

Schützen in der Ferne zu suchen. Freilich wird man die Amazone, welche diesen Pfeil abschnellte, im ganzen Friese nicht finden.

Der Kelchkrater und der Volutenkrater, welche im selben Grabe standen, vielleicht also mit der gleichen Sendung nach Italien gelangten, sind trotz aller auf den ersten Blick ersichtlichen Verwandtschaft doch nicht von der gleichen Hand bemalt. Am Kelchkrater ist der Strich weniger keck und sicher, gleichmässiger, fast ohne Drücker und darum etwas mager, mit einem Wort archaischer. Man vergleiche nur die Halbmondschilde auf Tafel 117 und 119; dort breite Striche derb hingeworfen, hier die Parallelen mit schülerhafter Sorgfalt möglichst gleichmässig und reinlich ausliniert. Die Hand, von welcher der Volutenkrater stammt, ist selbst in den von ihr vernachlässigten Partien der Rückseite bei der Faltenbehandlung nicht so timid wie die am Kelchkrater. Auch steht der Meister des letzteren im Beobachten der Verschiebung von Schilden in Schrägansicht noch nicht auf gleicher Höhe wie der des Volutenkraters. Nur ein Detail kehrt fast genau übereinstimmend auf beiden Gefässen wieder: das ist die Zeichnung der Pflanzen, welche da und dort vom Boden aufspriessen und von denen einzelne durch die Kämpfenden zertreten sich niederbeugen. Dieses Detail wird in beiden Fällen so ähnlich behandelt, dass man zu der Erklärung greifen möchte, die Pflanzen und Bodenlinien seien im gleichen Atelier von einem und demselben Arbeiter, der gerade Weiss angerieben hatte, in beide von verschiedenen Händen bemalte Gefässe eingetragen worden.

Denn fast fabrikmässig müssen wir uns die Herstellung solcher Vasen denken. Niemand wird entgehen, dass die beiden hier veröffentlichten Riesengefässe in naher Verwandtschaft stehen zu der schon von Furtwängler (I, 131) zusammengeschlossenen Gruppe von Voluten- und Kelchkrateren, auch Schalen, durchweg von ganz ungewöhnlich grossen Proportionen, die besonders gerne mit Szenen der Amazonomachie, aber auch mit Iliupersis und anderen Darstellungen geschmückt sind. Von den Amazonen hat unser Werk die wichtigsten schon gebracht: den Volutenkrater von Ruvo, Taf. 26—28, teilweise auch den von Gela in Palermo I, S. 131, den Kelchkrater in Bologna, Taf. 75, 76, die Schale in München, Taf. 6 und den Lebes im Britischen Museum, Taf. 58. Sie gehoren zusammen, nicht in dem Sinne, dass alle von der gleichen Hand bemalt wären — denn im Können macht sich sogar ein sehr empfindlicher Abstand geltend — aber alle benutzen die gleichen Vorbilder; alle Maler durften ihre Gefässe vom selben Töpfer bezogen haben. Denn solche Möbel von Vasen zu drehen, ist nicht Sache eines Jeden. Und dank der Schilderung einer attischen Malerwerkstätte auf einer Hydria der Sammlung Caputi in Ruvo, die unsere Abb. 102 wiedergibt,[1]) bekommen wir noch einen Einblick in das Atelier, dessen Spezialität jene Riesengefässe waren.

Drei junge Gehilfen malen an mächtigen Vasen, unter denen gerade ein Volutenkrater und ein Kelchkrater genau von der Form, wie sie die zusammengestellte Gruppe von Gefässen in natura zeigt, der Vollendung entgegengehen. Man wird einwenden, die Zeichnung der Hydria Caputi sei in einem weniger entwickelten Stile durchgeführt, als die Meister unserer Gruppe bereits erreicht hätten.

[1]) Nach Annali 1876, Taf. E.

Das ist wahr. Aber da Volutenkratere von der schlanken Gestalt, welche in unserer Gruppe als ständiges Muster angenommen sind, in früheren als den zu dieser Gruppe gerechneten Exemplaren gar nicht vorkommen — denn vorher zeigt der Volutenkrater noch die gedrungene Form wie bei Euphronios (S. 14) — so muss demnach das Bild der Hydria Caputi trotz seinem antiquierten Stil der Entstehung unserer Gefässgruppe gleichzeitig erdacht sein, von einem Maler stammen, der nur nicht völlig auf der Höhe seiner Zeit stand und dem die Steifheit des halbarchaischen Stiles noch in den Fingern steckte. Merkwürdigerweise herrscht nun

Abb. 102. Von einer Hydria der Sammlung Caputi in Ruvo

in diesem Atelier als Meister nicht ein Mann, sondern eine Frau. Denn die Malerin, welche auf erhöhtem Tritte an einem Volutenkrater pinselt, absichtlich auf höherer Stufe, damit sie diese jungen Leute da unten auch gut überwachen kann, so wie ein Lehrer seine Burschen im Auge behält, ist natürlich Herr im Hause. Das Hydrienbild verstehe ich als Seitenstück zu den wohlbekannten »Randzeichnungen aus dem Schreibheft des kleinen Moritz«: einer der Lehrjungen machte seinem Grolle gegen die verhasste Aufpasserin Luft. Denn er versetzt ihrem Dünkel einen tödlichen Stich, indem er vor Augen führt, wie Athena, die Beschützerin aller Künste, in eigener Person begleitet von zwei Siegesgöttinnen in den Arbeitssaal tritt, um jedem der braven jungen Maler den Lorbeer um das Haupt zu winden, nur die Frau Meisterin, die so prätenziös auf ihrer Estrade thront, nur sie geht leer aus. Im Hochgefühl befriedigter Rache wird der junge Mann seine Hydria in den Brennofen gestellt haben, damit seine Persiflage unauslöschbar für alle Zeit verewigt wird.

Ganz unabhängig von der Erkenntnis, dass in Athen bald nach den Perserkriegen ein durch zarte Hand gelenktes Atelier zur Bemalung solcher Prachtgefässe existierte, war mir vorher schon aufgefallen, dass der Amazonenkrater von Ruvo

weiblichen Geschlechtes ist. Mit seinen stereotyp schönen Gesichtern, mit seinem Interesse für reichgestickte Gewänder, denen zulieb die Kämpfer selbst in heisser Schlacht sich so lahm bewegen, als gälte es, nur die teuren Kleider auch zu zeigen, dabei sie aber doch soviel wie möglich zu schonen; dann die Engelsgeduld, mit welcher an diesem Krater die mühsamsten Ornamente in endloser Reihe wie an einer Stickerei zehnmal, hundertmal immer gleich wiederholt werden; diese für weibliches Arbeiten und Empfinden so charakteristischen Eigenschaften des Ruveser Kraters verrieten ihn mir, wie Furtwängler schon oben (S. 88) mitteilte, als ein Produkt weiblicher Kunstfertigkeit. Und seine Urheberschaft durch Damenhand wurde des weiteren bestätigt durch den Charakter zweier Bilder, welche, wie ich später sah, aus dem gleichen Pinsel flossen.

Erstens der Krater Taf. 17, 18. Schon die minutiösen Ornamente, welche männliche Geduld auf eine harte Probe stellen würden, entsprechen den Bordüren des Amazonenkraters; dann aber auch dieselben Bewegungen ohne Kraft und Schwung, dieselben stets »recht freundlichen« Gesichter, von denen viele affektiert den Mund öffnen, damit die weissen Zähne herausblitzen können, eine Ziererei, welche wahrhaftig selbst die Amazone neben dem Baume auf dem Ruveser Krater bei brennendem Kampfe mitmacht. Geht nicht auch hier das ganze Denken des Malers darin auf, die Kleidung von Figur zu Figur zu variieren und eine Auswahl moderner Frisuren vorzulegen? »Frühjahrsmoden für das Jahr 460« hätte man darunter schreiben können; wenigstens stecken die Mädchen so steif in ihren Kleidern, ganz wie in den Zeichnungen heutiger Modejournale.

Zweitens der ebenfalls in ungewöhnlich grossen Dimensionen gehaltene Eimer, meiner Ansicht nach ein Eiskübel zum Einsetzen des Psykters, Taf. 64. Wie Furtwängler (oben S. 21) bei diesen lahm und linkisch herumstehenden Gestalten an den lebensprühenden Brygos zu denken vermochte, war mir stets unbegreiflich. Ich glaube vielmehr, die misslungene Dreiviertelstellung von Sapphos Kopf und ihr impertinent schiefer Mund finden eine vollkommene Analogie auf dem eben besprochenen Krater mit dem Reigen; hier auch das Format der Figuren. Nur muss der Kühler der Augenform wegen etwas älter sein. Wer weiss, wie fremd den Griechen die uns schon von Kindesbeinen an eingeimpfte Anerkennung der Superiorität des schöneren Geschlechtes war, den wird das Thema der Darstellung auf der Sapphovase befremden: hier blitzt ein Mann ab, hier ist es, wenn man mir eine etwas gewagte Übertragung moderner Tracht auf das Altertum nachsehen will, nicht Alkaios, welcher die Hosen anhat, sondern Sappho. Passt dieses Betonen weiblicher Überlegenheit nicht trefflich zu unserer Annahme, dass das Bild von Frauenhand stammt?

Dieser Frau Meisterin[1]) also — wenn sie eine Frau war und nicht, was wahrscheinlicher, eine ältliche Jungfrau — gehört nun auch der hier publizierte Kelchkrater, der zwar in der stilistischen Entwicklung noch um ein Stück selbst über die jüngsten in der Anmerkung zusammengestellten Werke hinausgeht, aber mit ihnen die banalen, unkecken Bewegungen gemein hat; auch das gleiche Bestreben, ja immer hübsch zu bleiben.

---

[1]) Einige weitere Werke derselben Hand, aber aus früherer und späterer Epoche sind: 1. Volutenkrater, Brit. Mus. E 469. Heydemann, Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura. — 2. Krater in Petersburg. Stephani 1274. Compte Rendu 1867, Taf. 6. — 3. und 4. Volutenkratere in Bologna. Iliupersis, Monumenti Inediti X 54: XI 14, 15. — 5. Volutenkrater im Louvre. Millingen,

Im Atelier der Meisterin sassen aber auch jüngere Kräfte, die sich, wie uns die Hydria Caputi sagte, mehr zutrauten, als der Frau Prinzipalin. Und zwar mit Recht. Denn der Volutenkrater Taf. 116, 117 kann nur von einem der aufstrebenden Talente in der Werkstatt bemalt sein. Dieser Maler marschiert mit seiner Zeit: im Faltenwurf führt er eine prinzipielle Neuerung durch, die Gewandaugen. Ja, er verwendet dieses Motiv am Theseus im Kentaurenfries, am Theseus mit den Amazonen, sowie auch an dessen zweiter Gegnerin mit solcher Aufdringlichkeit, dass man deutlich sieht, hier handelt es sich um eine noch ganz warme neue Errungenschaft, für die der Maler Feuer und Flamme ist und die ihn verleitet, uns sein Steckenpferd allzu oft vorzureiten. Überdies werden diese Augen, von denen sich in älteren Werken wie dem Krater von Ruvo Taf. 26—28, der Kentauromachie S. 247 und dem Argonautenkrater Taf. 108 die ersten Symptome zeigen, noch dadurch besonders betont, dass sie mit verdünntem Firnis ausgefüllt, also schattiert werden. Diese Art der Faltenbehandlung findet auf jüngeren Gefässen kaum Nachfolge. Nur ein schönes Fragment in Athen, anscheinend mit einer Hochzeitsszene, das indessen nicht aus wesentlich späterer Zeit zu stammen braucht, drängt uns diese Motive in fast verwirrender Menge auf (Abb. 103).[1]

In der Plastik begegnet uns das Unterbrechen der kontinuierlich ausgezogenen Falten durch Gewandaugen zum erstenmale in grösserem Umfange an den Tempelgiebeln von Olympia, besonders absichtlich an der knieenden Lapithin E nach Treus Bezeichnung. Noch weiter entwickelt an dem etwas, aber kaum um mehr denn ein Jahrzehnt jüngeren Grabrelief der Philis von Thasos,[2] wohlbemerkt von Thasos, woher der Meister Polygnot stammt, der in Athen der Malerei die Bahn öffnete. Bei einem Vergleiche des ebengenannten Vasenfragments mit dem Grabrelief wird

Unedited Monuments I, Taf. 20—24. Heroenkampf und Abschiedszene. — 6. Amphora mit Strickhenkeln in Oxford. Gardner, Vases in the Ashmolean Museum, No. 280, Taf. 12, dem jedoch die bei Reinach, Millin et Millingen, S. 123, angegebenen älteren Publikationen entgingen. Abschiedszene — 7. Kraterfragmente in Halle. Robert, Marathonschlacht, S. 56. Leukippidenraub mit Mädchenreigen wie auf dem besprochenen Krater, wo auch der Epheukranz im Innern der Mündung wiederkehrt. — Als älteres Werk liesse sich der Meisterin wohl auch noch zuweisen: 8. der stark fragmentierte Krater im Louvre. Millingen, Collections divers 49, 50; Reinach, Millin et Millingen, S. 117. Und dann gar noch wegen der sehr eigentümlichen Faltenbehandlung an Athena: 9. der in tadelloser Technik, aber saft- und kraftlos bemalte Krater in Boston. Robert, Szenen der Iliupersis. Man vergleiche auch das Gorgoneion als Schildzeichen mit dem auf dem Ruveser Volutenkrater, der aber um fast zwanzig Jahre jünger wäre. Als ein dem Krater mit dem Mädchenreigen, Taf. 17, 18, gleichzeitiges oder wenig späteres Werk schliesst sich endlich an: 10. der Stamnos im Louvre, Monumenti Inediti VII, 65 A und B. — Es trifft sich seltsam, dass ein Maler Mikon, ein Namensvetter des Meisters, von dem, wie wir sehen werden, die Amazonenbilder unserer Vasengruppe abhängen, gerade eine als Malerin tätige Tochter Timarete hat. Plinius (35, 59) unterscheidet zwar ihren Vater Micon durch den Beisatz minor von dem berühmteren Träger des Namens. Da jedoch derselbe Plinius (35, 147) ein Bild von der Hand der Tochter, eine Artemis in Ephesos, als ein hochaltertümliches Werk bezeichnet, so kann ihr Vater doch nicht wohl jünger gewesen sein als eben der Mikon, welcher mit Polygnot zusammen arbeitet. Denn man würde sich schon wundern, wenn dessen pictura das Prädikat antiquissima erteilt würde. Ich gestehe, ich hätte nicht übel Lust, die Frau Meisterin Timarete zu taufen.

[1]) Nach Athenische Mitteilungen 1907, Taf. 6. Brückner, S. 93. Auch der sonst etwas zurückgebliebene Meister einer Lekythos wird noch von der neuen Strömung mit fortgerissen: Gardner, Vases in the Ashmolean-Museum, Taf. 18 No. 322.

[2]) Froehner, Musées de France, 39. Friederichs-Wolters, 36. Gezeichnete Abbildungen wie die bei Collignon, Sculpture Grecque I, S. 273, sind zum Vergleiche unbrauchbar.

Abb. 103. Vasenfragment im Nationalmuseum zu Athen. Collignon-Couve 1239

man erstaunt sein, wie ähnlich in beiden Fällen die Faltentiefen oben am Oberschenkel behandelt wurden. Das altertümlichste Werk, das Gewandaugen verwendet, ist eine in Rom aufgetauchte Grabstele eines Mädchens mit Taube, die bereits schlagend richtig mit nordgriechischen Skulpturen in Zusammenhang gebracht und daher ihrem künstlerischen Ursprunge nach in den Norden versetzt wurde.[1]) Thasos, Athen, Olympia: diese drei Orte würden bereits die Grundlage einer kunsthistorischen Spekulation abgeben; aber dank dem Volutenkrater kamen wir in die glückliche Lage, nicht mehr spekulieren zu müssen, sondern glatt beweisen zu können.

Mag man sich nun mit meiner Malerin und ihrem Atelier befreunden oder nicht, so viel bleibt ausgemacht, dass diese Gruppe von Gefässen, deren Kern schon Furtwängler herausgeschält hat, eng sich aneinander kettet. Allein bei diesen Werken vergessen wir gerne die kleinen Fragen der Vasenmalerei und ihrer Geschichte: sie lenken unseren Blick geradewegs auf die grosse Kunst. Denn den kunstgeschichtlich am schwersten wiegenden Aufschluss bringt der neue Fund durch die Übereinstimmung seines Theseus im Kentaurenfries mit dem Theseus im Westgiebel von Olympia. Das ist einmal ein stilistischer Anhaltspunkt, an dem sich nicht mehr mäkeln lässt. Dieser nach rechts gewendete Beilschwinger, dessen Unterbeine sich in das herabgleitende Himation verwickeln, das ist eine so individuell durchdachte Gestalt, dass man ohne Zaudern behaupten darf, eine solche Figur kann in derartiger Übereinstimmung nicht zweimal unabhängig neu erfunden werden. Es liegen nur zwei Möglichkeiten vor: entweder hat unser Vasenmaler den Theseus im Giebel nachgezeichnet oder aber laufen vom Giebel sowohl als von unserer Vase aus Fäden in einem dritten Punkte zusammen. Zwischen zwei so mathematisch genau verlaufenden Parallelen verschwindet alles, was seither als den Olympiagiebeln verwandt herbeigebracht wurde, sizilische Kunst, peloponnesische Frauengestalten, parische Marmorplastik, ohne weiteres in der Versenkung.

Die Übereinstimmung der Kentauromachie im Giebel und derjenigen auf unserer Vase beschränkt sich aber gar nicht auf diese einzige Gestalt. Denn die mit Verkürzung des Pferdekörpers schräg ins Bild gesetzten Kentauren des Vasenfrieses klären uns darüber auf, wie der Schöpfer des Westgiebels zu dem Wagnis kam, selbst auf den wenig tiefen Grund des Tympanons Kentauren quer hineinzuschieben, sodass nur deren vordere Hälfte überhaupt plastisch ausgeführt werden konnte, während der hintere Teil auf die Giebelwand aufgemalt werden musste. Und noch ein gemeinsames Detail. Treu schloss bereits aus einer technischen Zurichtung der Haare über der Stirne des Lapithen Q, dass er ein Haarband mit zungenförmigem Ansatze über der Stirne getragen habe: die Bestätigung dieses Schlusses bringt unsere Vase. Da aber diese Form der Haarbinde nichts weniger als die gewöhnliche ist, so besagt das Wiederkehren dieser Einzelheit viel. Endlich: So zahlreiche Darstellungen der Kentauromachie auch sonst auf Vasen vorliegen, so enthielt doch keine bis jetzt den im Giebel gesicherten Zug, nämlich dass sich die brünstige Gier jener Halbtiere ausser auf die bei der Hochzeit anwesenden Frauen auch auf einen Knaben ausdehnt; in unserem Fries begegnet zum erstenmale dieser mit Olympia übereinstimmende Zug. Also bestehen zwischen dem Giebel und der Vase ausser der typischen Identität des Theseus noch weitere enge Beziehungen.

---

[1]) Helbig, Führer[2] I, No. 607. Bulletino Communale XI, 13.

Zudem bleibt unsere Vase nicht die einzige in der Gruppe, von der aus Fäden nach Olympia hinüberleiten. Dass dasselbe auch bei dem oben S. 247 abgebildeten Fragmente der Fall ist, hat schon Ernst Curtius erkannt. Und wie nahe der Argonautenkrater dem olympischen Ostgiebel steht, das spricht rascher und klarer als es Worte vermögen, eine Zusammenstellung der betreffenden Gestalten in Abbildung aus. (Abb. 104.)[1])

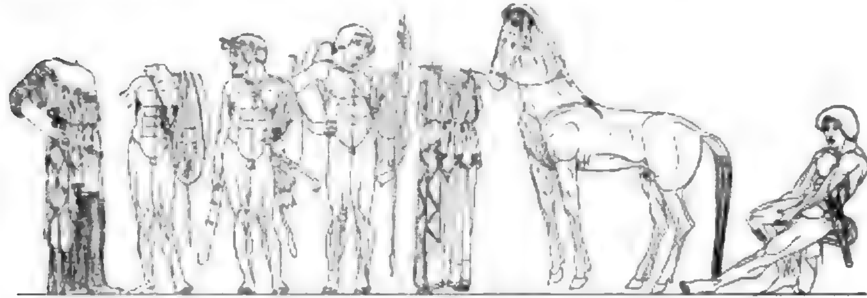


Abb. 104. Gestalten von der „Argonauten"-Vase

Als völlig gesichertes Resultat gewannen wir aus diesen Vergleichen: Unter allen erhaltenen Monumenten finden sich die nächsten stilistischen und typischen Parallelen zu den Olympiagiebeln in der hier behandelten Gruppe attischer Vasen.

Niemand wird sich diese zahlreichen Übereinstimmungen daraus erklären, dass etwa die Vasenmaler Reiseeindrücke aus Olympia in ihren Werken verwertet hätten. Also bleibt nur die andere Alternative übrig, dass von einem einzigen Brennpunkte aus Strahlungen sowohl von den Meistern der Olympiagiebel als von unseren Vasenmalern aufgefangen wurden. Und bei den Vasenmalern lässt sich noch feststellen, wo sie ihre Vorbilder suchten.

Es gibt wenig andere Gebiete der antiken Kunst, deren Verständnis die Archäologie dank der Erschliessung neuer Dokumente so allmählich näher und näher rückte, wie die Malerei Polygnots und seiner Mitarbeiter. Die Versuche, dessen Iliupersis zeichnerisch nachzuschaffen, welche Benndorf in den Archäologischen Vorlegeblättern 1888 mit Ausnahme des letzten, des sachlich korrektesten und stilistisch besten vereinigt hat: von dem Versuche des Grafen Caylus an, aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts, der römische und venezianische Bauten des Mittelalters und der Renaissance im Hintergrunde aufführt, hindurch durch die klassizistisch kahlen Entwürfe der Brüder Riepenhausen vom Jahre 1805 und 1826, welche Goethe, Welcker und andere durch Verschieben der Gruppen zu verbessern suchten, und weiterhin dem zu archaisch streng durchgeführten Entwurfe Benndorfs aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts; bis endlich zu dem vollendetsten von Carl Robert, welcher alle damals zur Verfügung stehenden Mittel am scharfsinnigsten ausgenutzt hat, diese Versuche bilden eine aufwärts führende Leiter, ein mühseliges,

[1]) Beziehungen zur Atlasmetope vom Zeustempel verrät eine schwarzfigurige Lekythos, abg. Journ. Hellen. Studies XIII Taf. 3, welche trotz ihrer schwarzen Figuren in die Zeit des schönen Stiles herunterreicht und demnach aus derselben Epoche wie die Metope stammt.

aber sicheres Weiterkommen, über das wir uns freuen dürfen, trotzdem unsere Genugtuung immer wieder durch das bittere Memento getrübt wird, dass wir nichts wissen können, dass wir uns dem Ziele zwar nähern, es jedoch niemals erreichen werden. Aber das ist ja das Schicksal unserer ganzen Wissenschaft.

Wenn bei Polygnots delphischen Bildern die von Figur zu Figur fortschreitende Beschreibung des Pausanias uns zum Führer dient, während von antiken Kopien aus den Schöpfungen in Delphi kaum eine Figur mit Sicherheit nachgewiesen werden konnte, so sind wir bei dem Amazonenbild des Mikon in der Stoa Poikile zu Athen aus den Jahren um 460 umgekehrt fast nur auf Nachbildungen angewiesen, deren sachliche Treue bei dem Mangel an genügenden litterarischen Nachrichten über das Bild sich schwer kontrollieren lässt. Auch diese Nachbildungen kamen nur tropfenweise zum Vorschein und wurden erst allmählich als solche erkannt; ihr Kreis erweiterte sich mehr und mehr, in dessen Mittelpunkt nun die hier publizierten Gefässe zu setzen sind. Furtwängler[1]) sprach bei den von ihm veröffentlichten Exemplaren unserer Vasengruppe bereits kurzweg seine Überzeugung aus, dass diese Malereien mit den Amazonen des Mikon zusammenhängen. Angesichts der Tragweite der Schlüsse, die wir aus dieser Kombination ziehen wollen, wird es sich aber empfehlen, uns zunächst einmal die Gründe, welche diese Kombination überhaupt rechtfertigen, näher anzuschauen.

Aus Pausanias (I 15,2) erfahren wir als Inhalt von Mikons Darstellung nur so viel, dass die Athener unter Führung des Theseus gegen die Amazonen kämpfen. Gelegentlich spielt dann noch Aristophanes in der Lysistrate (678) daraufan, dass die Amazonen Mikons zu Pferde sitzen und schliesslich wird zur Erklärung des Sprichwortes θᾶττον ἢ Βούτης oder Βούτην Μίκων ἔγραφεν noch herbeigebracht, dass Mikon in der Stoa, gemeint ist die Poikile, den Heros Butes unter den Kämpfern auftreten liess, seine Gestalt aber durch einen vorspringenden Felsen dermaßen überschnitt, dass von dem Helden nur noch der Helm und sein Auge sichtbar blieb, im übrigen aber habe ihn der Maler nur durch die Beischrift kenntlich gemacht. Mag man diesen Butes zum Marathonbilde oder zu der Amazonomachie rechnen, gleichviel, die Notiz besagt, dass Mikon im Kampfe mit der Komposition von überschneidenden Terrainlinien exzessiv Gebrauch machte. Allein mit diesen Aufschlüssen wäre nicht weit zu kommen, wenn uns nicht ausserdem die monumentale Überlieferung an die Hand ginge.

Vor etwa vierzig Jahren wurde von Adolf Klügmann[2]) die Hypothese aufgestellt, dass eine Anzahl Vasenbilder des strengschönen und schönen Stiles, welche Griechen im Kampf mit Amazonen darstellen und wobei zuweilen der Protagonist durch den Namen Theseus ausgezeichnet wird, von der Amazonomachie des Mikon inspiriert seien. Zur Begründung vermochte er nur anzuführen, dass die älteren attischen Vasenbilder als Gegner der Amazonen ausschliesslich Herakles oder Achilleus kennen, und dass auf ihnen Amazonen zu Pferd nur ganz ausnahmsweise vorkämen; da Mikon unseres Wissens den Theseus zuerst an Stelle des Herakles gesetzt habe, so sei das post hoc bei den Vasen ein propter hoc. Das war eine glückliche Idee, aber alles andere eher als ein strenger Beweis; dies um so weniger, als nach der damaligen Vasendatierung die Nachwirkung im Kunstgewerbe erst mit einer Distanz

[1]) Zuletzt oben S. 89.
[2]) Annali 1867, S. 211. Derselbe in seiner Schrift: Die Amazonen, 43.

von etwa einem halben Jahrhundert auf die Schöpfung Mikons gefolgt wäre. Aber mit der Zeit festigte sich das Fundament der Hypothese; namentlich durch die Entdeckung des Heroon von Gjölbaschi. Die Friese an diesem Bau entsprechen in der Auswahl und Zusammenstellung ihrer Themen so auffallend den Wandbildern in der Poikile und zudem stimmt die Behandlung des Freiermordes so genau mit einer attischen Vase überein, dass ein gemeinsames Vorbild für beide Werke statuiert werden muss, und das kann beim Freiermorde nur das Gemälde Polygnots mit diesem Thema in Plataiai gewesen sein oder auch, was mir bei der Vase sogar wahrscheinlicher ist, der direkte Einfluss, welchen der Meister in Athen auf die Vasenmaler seiner Zeit ausübte. Wenn nun in Gjölbaschi auch Gruppen aus der Amazonomachie wiederkehren,[1]) welche von denen der Klügmann'schen-Vasen typologisch nicht zu trennen sind, so muss auch für diese Amazonen ein Vorbild in Wandmalereien des polygnotischen Kreises angenommen werden und da kann, weil die Amazonen beritten sind, nur das Bild des Mikon in der Poikile in Frage kommen. Allein jene Amazonenvasen beschränken sich durchweg auf, wenn auch mit leichten Terrainwellen durchsetzte, so doch einreihige Friese, wie sie nach sicheren Analogien für Gemälde des polygnotischen Kreises als zu archaisch auszuschliessen sind. In diese Lücke trat ein stark fragmentierter Volutenkrater in Bologna,[2]) welcher die uns von Klügmanns Vasen her schon geläufigen Gruppen übereinander schiebt, also in polygnotischer Weise anordnet. Den Schlusstein in den Nachweis setzt aber erst der hier veröffentlichte Volutenkrater, indem er auch noch die für den Butes bezeugten rücksichtslosen Überschneidungen einzelner Gestalten vor Augen führt. Und noch eines! Klügmann (45) zog schon den Schluss, dass die Angabe des Phrynichos, in Gemälden sehe man die Amazonen mit γέρρα, mit aus Weiden geflochtenen Schilden ausgestattet, sich auf das berühmteste Bild dieses Gegenstandes, die Amazonen Mikons, stütze. Und zwar wurde dieser Schluss gezogen, trotzdem Klügmann auf den von ihm herbeigebrachten Vasen dieses Detail nicht zu belegen vermochte. Unser Volutenkrater stattet nun vier unter den sechs dargestellten Amazonen mit diesem geflochtenen Schilde aus; auch der Kelchkrater Taf. 119 und die Ruveser Vase Taf. 27, sowie besonders häufig der Kelchkrater in Genf Abb. 105 belegen dieses Detail.

Demnach darf die Kombination der genannten Amazonenbilder, von denen die ältesten nach der berichtigten Vasenchronologie überdies in die Entstehungszeit der Gemälde in der Poikile hinaufrücken, mit dem Werke des Mikon in dieser Halle als eine der am besten begründeten kunsthistorischen Tatsachen bezeichnet werden.

Freilich, so nahe wie wir dem Eindruck der gleichzeitigen statuarischen Schöpfungen mit Hilfe ihrer in römischer Zeit ausgeführten Kopien kommen, so einfach und klar tritt die Vorstellung des Originalgemäldes nicht heraus. Und zwar nicht bloss, weil die Technik der Vasenbilder eine von dem in Farben ausgeführten

[1]) Benndorf-Niemann: Das Heroon von Gjölbaschi, S. 129 ff., wo eine grössere Anzahl der entscheidenden, von Klügmann herbeigezogenen Vasenbilder reproduziert ist und namentlich auch der wichtige Lebes (unsere Taf. 58) neu hinzugezogen wurde.

[2]) Veröffentlicht von Pellegrini in: Atti e Memorie della storia patria per le provincie di Romagna XXI, 1903, Taf. 2. Diese Vase war mehrere Jahre vorher mit des Herrn Direktor Brizio freundlicher Erlaubnis für mich gezeichnet worden. Dass Herr Pellegrini mir mit der Publikation zuvorkam, ist recht erfreulich und es wäre nur zu wünschen, dass man sich derselben Eile befleissigen würde, wenn einheimische Gelehrte eine Publikation allzulange „vorbereiten".

Original wesentlich verschiedene ist. Mehr noch aus dem Grunde, weil alle diese durch Mikon inspirierten Vasenmaler ihr Vorbild nicht einfach abschreiben, sondern sie paraphrasieren es. Wohl mögen die Meister aus dem Kerameikos Tag für Tag, wenn sie auf dem Marktplatz herumspazierten, in die Poikile hineingetreten sein und sich an den Wundern dieser neuen Kunst vollgesogen haben. Aber nichts deutet darauf hin, dass sie sich nun vor das Original gesetzt hätten, um einzelne Gruppen und Figuren daraus so treu wie möglich nachzuzeichnen; wäre das der Fall gewesen, so müssten ihre Werke genauer miteinander übereinstimmen. Aus dem Gedächtnis vielmehr verwenden sie, in ihre Werkstatt zurückgekehrt, das Geschaute. Ihre Absicht geht gar nicht in erster Linie auf das Kopieren; was sie erstreben, das ist vielmehr, mit Benutzung der angestaunten neuen Erfindungen auf ihrem Gefässe Ebenbürtiges zu leisten.

Wie verschiedenartig sich ein und dasselbe Vorbild in den Augen verschiedener Vasenmaler widerspiegelt, wie dem ersten Maler diese, dem zweiten ganz andere Figuren im Originale besonders interessant erscheinen, dafür gibt einen recht drastischen Beleg der Kelchkrater mit Doppelstreifen in Genf. (Abb. 105.)[1]) Nach dem Charakter der Zeichnung möchte man behaupten: dieser Maler muss ein Knote gewesen sein, aber zugleich ein Kerl voller Leben und Witz. Wenn man sieht, dass er die wie schlanke Tannen aufgeschossenen Gestalten seines Vorbildes mit ihren aristokratisch schönen, in den Kopien wenigstens manchmal reichlich nichtssagenden Gesichtern in die gedrungenen Proportionen derber Proletarier übersetzt; wie er manchen der Griechen und fast allen Amazonen die Regen- und Kartoffelnasen von Banausen anhängt, den kühnen Heldinnen die wulstigen Lippen gemeiner Weibsbilder gibt, so denkt man, er halte uns zum Besten, er wolle das mikonische Vorbild karikieren anstatt nachbilden. Aber dem Manne ist es ernst. Er ist nur von Natur ein komischer Kauz, der mit seinen Augen die Menschen so sieht, wie sie leider meistenteils nun einmal ausschauen; eine Natur wie der Maler Dionysios von Kolophon, dem es an μέγεθος, an Erhabenheit gebrach und der nach Aristoteles (Poet. 2) so niederträchtig war, die Menschen möglichst ähnlich malen zu wollen. Wir kennen den Maler auch von anderen Werken her und immer wirkt er leicht komisch.[2]) Dass dieser Krater, der nicht jünger als um 450 anzusetzen ist, sich trotz seinem abweichenden Gesamtcharakter an das gleiche Vorbild anschliesst wie die übrige Vasengruppe, das ergibt sich nicht nur aus allgemeiner typischer Verwandtschaft, sondern durch das Wiederholen des Atheners mit gesenktem Schwert, dessen niedersinkende Gegnerin das Beil gegen ihn schwingt, wie auf Taf. 58; an dieselbe Vase erinnert auch der merkwürdige Schwanenritterhelm, welchen der rechtshin folgende Krieger trägt; mit unserem Volutenkrater stimmt dagegen überein, wie der rücklings niedergefallene Athener seine zusammengerollte Chlamys kreuzweise um den Oberkörper gewunden hat. Erheiternd wirkt, wie auf der Rückseite des Genfer Kraters Athener und Amazonen durcheinander wimmeln, um einen Feind zum Töten zu suchen, und vor lauter Eifer nicht bemerken, dass der Feind dicht vor ihrer Nase steht. Aber etwas Phänomenales leistet der Maler mit der Amazone, welche mit ihrem Rosse ebenso ins Bild hineinsprengt wie die auf unserem neuen Krater heraus. Trotzdem auch hier die Hinterbeine des Pfer-

[1]) Nach meiner eigenen Zeichnung, die ich schon 1889 mit gefälliger Erlaubnis des damaligen Direktors aufnehmen durfte. Übermalte Stellen sind nicht wiedergegeben.

[2]) Raoul-Rochette, Monuments Inédits, 80.

des noch zu weit ins Profil gedreht werden, so ist doch in dieser Amazone Schwung und Aufregung, ganz anders als an jener Schulreiterin. Vom Stile des Mikon blieb in dem Genfer Krater freilich recht wenig übrig.

Jüngere Vasenmaler setzen dann das Dur Mikons in Moll um; so auf der oben (Taf. 109) publizierten Pelike, deren Entstehungszeit zwischen die Jahre 450 und 440 einzuschliessen sein wird. Da dieselbe Gruppe auch von einem Vasenmaler aus der Zeit um 460 herausgegriffen wurde,[1]) so können wir aus diesem Vergleich nur allzu deutlich sehen, welch' grosser Freiheiten beim Kopieren wir uns in den Werken der Vasenmaler zu gewärtigen haben und welcher Vorsicht es bei Rückschlüssen auf das Original angesichts von so freien Kopien bedarf.

Es ist indessen nicht gesagt, dass die stilistisch am strengsten zeichnenden Exemplare in der zusammengestellten Vasengruppe, also die Werke der Frau Meisterin, den Stil des Vorbildes am reinsten wiedergeben, weil sie, theoretisch berechnet, zeitlich dem Vorbilde am nächsten stehen müssen. Denn es werden ja auch Vasenmaler, welche ihre Linienführung und ihre Art zu sehen nicht mit einem Schlage umzukrempeln verstanden, sich dennoch an die neuen, allgemein bewunderten Vorbilder herangemacht haben. Demnach müssen wir uns allerdings an die ältesten aber zugleich an diejenigen unter ihnen halten, welche dem bis dahin auf attischen Vasen Gewohnten am fernsten stehen, welche trotz ihrem strengen Stil eine neue Art zu zeichnen durchführen; wir müssen also, um das hervorstechendste Merkmal zu nennen, diejenigen aus den ältesten Vasen auswählen, welche die althergebrachte reine Profilansicht so viel wie möglich umgehen. Das wären der Bologneser Krater Taf. 75, dann die Schale in München Taf. 6, und es wird nicht wohl Zufall sein, dass gerade diesen beiden Werken die Eigenschaft des μέγεθος, das zwar nicht Mikon wohl aber seinem Genossen Polygnot von späteren Kennern nachgerühmt wird, im reichsten Maße an sich tragen. In diese Formensprache müssen wir die Malereien auf den übrigen Gefässen transponieren, die uns zum Teil darum wichtiger sind, weil sie interessantere Gestalten aus dem Vorbilde herauszogen. So Taf. 116 den Verwundeten mit dem verkürzten Bein, Taf. 118 die reitende Amazone von vorne und Fig. 105 mit einer solchen von hinten gesehen.

Ich glaube an dem Grundsatze festhalten zu müssen, dass jeder Fortschritt künstlerischen Sehens, den wir in Vasenbildern konstatieren, als von der grossen Kunst schon getan vorausgesetzt werden darf. Strikt beweisen lässt sich dieser Satz freilich nicht, aus dem allzu durchsichtigen Grunde, weil die Originale der grossen griechischen Maler samt und sonders untergingen. Aber die Analogie des Kunstgewerbes aus allen späteren Epochen bewährt ihn.[2])

---

[1]) Annali 1867, Taf. F.

[2]) Gegen dieses schon in der Berliner Philologischen Wochenschrift 1894, S. 1394 von mir zu Schlüssen über perspektivische Zeichnung bei Polygnot verwendete Prinzip entgegnete Robert, Marathonschlacht S. 77: er stelle nicht in Abrede, dass Polygnot imstande gewesen sein würde, ein Gebäude in der Linearperspektive darzustellen; die Frage sei nur, ob er es gewollt und ob er es getan habe. Dass er es getan, hierfür lässt sich nach dem Untergang der polygnotischen Schöpfungen der Beweis beim besten Willen nicht mehr führen. Mehr ist nicht zu verlangen als der Nachweis, was von Fortschritt Polygnot nach Analogie der erhaltenen Werke seiner Epoche erreicht haben kann. Was er aber konnte, das hat er sicher auch gewollt. Denn jeder Künstler, sofern er nicht absichtlich archaisiert, nützt den vollen ihm erreichbaren Fortschritt seiner Kunst aus. Nicht umsonst hat er in der deutschen Sprache seinen Namen vom Können.

Demnach lässt sich Schattierung, welche Robert[1]) in der polygnotischen Malerei für ausgeschlossen hält, für diese Epoche nicht mehr leugnen. Denn der Kentaurenpsykter Taf. 15, von Furtwängler (I, 72) allerdings reichlich früh »noch in die Epoche der Perserkriege« angesetzt, während er wohl trotz seiner Augenform, in welcher der Meister noch etwas nachhinkt, bis in die sechziger Jahre herunterreichen kann, zeigt Schatten in Strichmodellierung an den Pferdeleibern. Unser Volutenkrater Taf. 116 setzt Schatten in die Faltentiefen, in noch viel grösserer Ausdehnung als der Argonautenkrater Taf. 108; er zeigt auch Schattenlinien längs des Beines der Amazone ebenso wie die Vase Taf. 109. Hier läge also sogar Schlagschatten vor. Eine konsequent durchgeführte Schattierung zeigt allerdings keine Vase; aber dass sie in der grossen Malerei mindestens ebenso weit ging wie auf den Vasen, das ist sicher.

Niemand, dem die hier publizierten Vasen noch nicht bekannt waren, konnte ahnen, dass Mikon auf dem Gebiet perspektivischer Verkürzungen sich an derartige Kunststücke gewagt hätte, wie diese senkrecht aus dem Bilde heraus und ebenso in dasselbe hinein sprengenden Reiter. Erschienen uns doch seither die Kavalleristen auf den Reliefs von St. Remy,[2]) welche ebenso in der Blickrichtung hin und her galoppieren, wie die Nachahmung einer Bizarrerie hellenistischer Kunst. Wer hätte je gedacht, dass ihre Vorfahren bis in die Malerei kimonischer Zeit hinaufreichen? Überdies wird in dieser Frühzeit die Verkürzung noch schroffer, noch genauer von hinten und vorne gesehen, gewählt. Danach wüsste man nichts zu nennen, was uns auf dem Gebiete der Verkürzung bei Mikon überraschen könnte. Wie weit diese Experimente sonst an der menschlichen Gestalt gingen, davon geben der Gefallene mit seinem verschwindenden Unterschenkel und die Bogenschützin mit dem schräg dem Beschauer entgegengestreckten Unterarm (Taf. 116, 117) und ähnliches auf dem Bologneserkrater (Taf. 75) uns wahrscheinlich nur einen blassen Begriff.

In der Behandlung des Terrains dagegen belegt der Volutenkrater das, was wir bereits lediglich aus den litterarischen Nachrichten über Butes schliessen mussten. Die Bodenfläche, wiederum in Kavalierperspektive gesehen,[3]) ist als lebhaft gewellter, von Felsen durchsetzter Grund gedacht, hinter dem Teile und zwar manchmal sehr ausgedehnte Teile der Figuren verschwinden. Neues bringt wiederum die Belebung des Bodens durch Vegetation, die aufspriessenden Sträucher und Blumen, von denen einzelne zertreten sich umbeugen.

Was wir uns überhaupt immer gegenwärtig halten müssen, dass nämlich die Stilstufe der Vasen das Mindestmaass von Fortschritt fixiert, dessen wir uns in der grossen Malerei ihrer Epoche zu gewärtigen haben, das gilt ganz besonders für die Behandlung der Vegetation. Man hat in diesem Punkt aus den rotfigurigen Vasen falsche Schlüsse auf die Bilder Polygnots und seines Kreises gezogen, unberechtigterweise verallgemeinert, was nur eine Konsequenz der Technik des rotfigurigen Stiles ist. Denn lediglich mit ihr hängt es zusammen, wenn der Baumschlag, welcher schon in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts mit gar nicht zu verachtendem Geschicke

---

[1]) Marathonschlacht 104. Schatten bei Polygnot werden überdies durch ein Schriftzeugnis belegt. Denn Philostrat (Vita Apollonii II 20) nennt unter den Künstlern, οἱ τὸ εὔσκιον ἠσπάσαντο καὶ τὸ ἔμπνουν καὶ τὸ εἰσέχον τε καὶ ἐξέχον, neben Zeuxis und Euphranor auch Polygnot; also ausser der Beseelung wird ihm nachgerühmt: feine Schattenbehandlung, Vertiefung und plastische Wirkung.

[2]) Antike Denkmäler I 16, 17.

[3]) oben S. 250.

behandelt wird, seit dem Aufgeben der schwarzen Silhouetten mehr und mehr verschwindet. Eine Szenerie wie die bei der Totenklage im Walde auf einer in die angegebene Zeit gehörigen schwarzfigurigen Amphora [1]) oder so geschickt gezeichnete Bäume, wie auf einer nur wenig jüngeren Schale im Louvre [2]) und der in Gerhards Auserlesenen Vasenbildern 133, suchen wir in der ganzen rotfigurigen Malerei vergeblich. Wie erklärt sich dieser Rückschritt? Gewiss nicht dadurch, dass man später richtigen Baumschlag als ein verwerfliches Zugeständnis an zu weit gehende Forderungen nach Illusion betrachtet hätte. Sondern der Grund ist vielmehr ein technischer, dass nämlich das Aussparen der Verästelung und gar der Blätter bei schwarzem Grunde ungeheuer mühsam ist; den Ausweg, die Blätter rot aufzutragen, wie es Andokides noch gerne tut, [3]) verschmäht man, weil rote und weisse Zusätze im fünften Jahrhundert überhaupt je länger je mehr reduziert werden; man hasst die archaische Buntmalerei. Den besten Beweis, dass die rotfigurigen Vasen des schönen Stiles in diesem Punkt keinen zuverlässigen Gradmesser für die gleichzeitige Malerei im allgemeinen abgeben, erbringt aber die Tatsache, dass von Ausschalten des Baumschlages nicht mehr die Rede ist, sobald auf weissen Grund gemalt wird. Ich erinnere an den Baum mit sehr gut durchmodelliertem Stamme und nicht allzu schematischen Zweigen auf einer vorpersischen Schale von der Akropolis; [4]) an die um 460 anzusetzende Rolle in Athen [5]) und an die Schalen des Sotades, [6]) die ich allerdings nicht mit Furtwängler (oben 181) bis 470, sondern höchstens bis 460 hinaufzurücken wage. Die Gewandtheit, mit welcher hier das Regellose im Wuchse des Baumes erfasst ist, schliesst Bäumchen aus der Nürnberger Schachtel wie auf dem Volutenkrater Taf. 117, dem Argonautenkrater S. 251 für Mikon und die gleichzeitige Wandmalerei völlig aus.

In der Komposition finden wir das Beste geleistet auf dem Kelchkrater Taf. 118 und den oben erwähnten Fragmenten des Volutenkraters in Bologna. Wir haben schon betont, wie geschickt sie das Kampfgetümmel durch Übereinanderschieben der Gruppen und das gegenseitige Überschneiden der Gestalten dem Beschauer zum Bewusstsein bringen. Es ist nicht anzunehmen, dass die Vasenmaler diesem Wirrwar, der eine Reihe von Einzelkämpfen erst zur Schlacht macht, also einem für den Eindruck unentbehrlichen Charakterzug besser gerecht zu werden verstanden als Mikon. Demnach muss als ausgeschlossen betrachtet werden, dass bei ihm die Gestalten so säuberlich von einander getrennt standen wie zum grössten Teile in Roberts Wiederherstellung der Marathonschlacht oder gar in seiner Rekonstruktion der delphischen Bilder, bei denen die einzelnen Figuren wie gleichmässige Tupfen sich über die ganze Bildfläche hin verteilen. Da sich in der Iliupersis die Existenz einer geschlossenen Gruppe glatt erweisen lässt, ohne dass man überhaupt zu den Wahrscheinlichkeitsgründen zu greifen brauchte, mit denen Schoene [7]) gegen Roberts Annahme ankämpft, so verlohnt es sich, diesen Punkt, der ja auch Schlüsse auf

---

[1]) Reisch in Helbigs Führer² II, No. 1208.

[2]) Pottier, Album II, Taf. 68, F 68.

[3]) Und zwar auf den gemischt schwarz- und rotfigurigen Amphoren: Pottier, Album Taf. 78, F 204 und Forman Collection 205.

[4]) Journ. Hellen. Studies XIV Taf. 10, S. 384.

[5]) Ephemeris 1885 Taf. 5.

[6]) Frœhner, Collection van Branteghem, Taf. 39, 40.

[7]) Jahrbuch 1893, S. 196. Robert, Marathonschlacht 100.

Polygnots Mitarbeiter Mikon involviert, hier zu erledigen. Nach Pausanias, X 26, 2 sassen in dem Bilde vier Frauen auf einer Kline. Die Worte ἐπὶ κλίνης glaubte Robert[1]) ändern zu dürfen mit der Begründung, dass eine Kline am Strande, wo die Handlung spielt, keine Daseinsberechtigung habe. Dabei ist jedoch übersehen, dass in der Nähe das Zelt des Menelaos abgebrochen wird und antike Zelte enthalten sowohl in der Zeit vor als nach Polygnot fast regelmässig Klinen.[2]) Die Kline steht zum Verladen auf das Schiff bereit, während das Zelt abgeschlagen wird, und es ist kein übler Zug, dass die müssig am Strande wartenden Frauen, bevor sie eingeschifft werden, diesen durch den Zufall gebotenen Sitz sich zu Nutzen machen. Also, wenn Pausanias die Erwähnung des Sofas vergessen hätte, müssten wir sogar ein solches voraussetzen; aus diesem Grunde steht die Lesart fest. Und das hat seine Konsequenz. Denn wenn die Frauen zu Vieren auf einer einzigen Kline sassen, so mussten sie wohl oder übel zu einer geschlossenen Gruppe zusammengefasst sein. Diese eine gegen jeden Zweifel gefeite Gruppe in der Iliupersis verlangt aber mit Naturnotwendigkeit das Vorhandensein weiterer Gruppen, denn innerhalb der losen Reihen von Roberts Rekonstruktion würde sie als vereinzelter dichter Klumpen unerträglich stören.

Soviel über Perspektive und Gruppenbildung. Nun nur noch wenige Beobachtungen über die Formen im einzelnen und über die Farben. In der Haarbehandlung steht keine einzige unserer Amazonenvasen ganz auf der Höhe ihrer Zeit. Selbst das Auflösen in einzelne aus breiten Strichen aneinander gereihte Locken, wie auf Taf. 26, kann für Mikon nicht genügen, da Vasenmaler seiner Epoche schon höheres geleistet haben. Für dieses Detail rufen wir den Kentaurenpsykter, Taf. 15, zu Hilfe. Hier kamen die Bärte und Mähnen der Kentauren mit dem Eindruck eines teils spiegelnden, teils tiefe Schatten aufsaugenden Haares so glücklich heraus, dass man fast das Wort impressionistisch gebrauchen möchte. Diese Wirkung wird mit dem denkbar einfachsten, aber alle Zeit probat erfundenen Mittel des ausgestrichenen Pinsels erreicht. Und der Psykter steht mit diesem guten Einfall nicht allein da. Auch die dicht gestellten Linien von verdünntem Firnis erzielen den gleichen Effekt, wie die Europa-Schale, Taf. 114, zeigt. Auf ganz ähnliche Weise versteht eine Lekythos in New-York (Abb. 94[a]), die sich zeitlich nicht unter 450 heruntersetzen lässt, ungelocktes, gerade herabgekämmtes und sehr üppiges Haar darzustellen und zwar mit einer Naturwahrheit, welche für diese Zeit überrascht. Allerdings noch verblüffender wirkt in dieser Epoche ein solch sprechendes Porträt. Die breitgequetschte, durch häufiges Ausziehen herabgewöhnte Nase, aus der man auf einen leidenschaftlichen Schnupfer schliessen würde, wenn das fürs Altertum nicht seine Bedenken hätte; die zurückweichende Unterlippe, welche den Gedanken nahelegt, dass der Mann beim Sprechen mit der Zunge anstiess; dann diese abgearbeiteten, abgehärmten Züge eines Asketen, der, wie die Runzeln auf seiner Stirne verraten, mit Bedenken kein Ende findet: gerade als ob man einen Professor alten Stils in Soldatenuniform gesteckt hätte. Ob nur der Halbthraker Kimon, dessen üppiges Haar hervorgehoben wird,[3]) ähn-

[1]) Iliupersis 9, 44.

[2]) Taf. 89. Auch auf archaischen Vasen empfängt Achilleus den Priamos auf einer Kline liegend.

[3]) Plutarch, Kimon 5: οὔλῃ καὶ πολλῇ τριχὶ κομῶν τὴν κεφαλήν. Die Bezeichnung οὖλος meint nicht mit Notwendigkeit krauses Haar, da die eigentliche Bedeutung des Wortes derb, kräftig ist. Diese Bemerkung gegen Bernoulli, Griech. Ikonogr. I 101.

lich ausschaute? Nach einer solchen Leistung werden wir nicht mehr befürchten, dass etwa im Amazonenbild Mikons entsprechend dem Krater von Ruvo alle Griechen wie dem Modejournal entnommene Musterschönheiten ausgeschaut hätten.

Die Penthesileia-Schale Taf. 6 überzeugt uns, dass das Auge Mikons für ziemlich komplizierte Kombinationen von Farbwerten empfänglich war. Denn ausser dem Ziegelrot des Tones und den bei der Verdünnung schillernden Übergängen des schwarzen Firnisses finden wir dort, wie Reichhold I 35 beobachtete: mattrot mit aufgesetztem weiss, hellgrau mit brauner und weisser Aufzeichnung und dazu noch hellgelb. Dass aber ein Vasenbild durch die Schranken seiner Technik in den Farben noch weit mehr hinter den Leistungen der grossen Maler zurückbleiben muss als in der Zeichnung, das liegt zu sehr auf der Hand, als dass es besonders betont zu werden brauchte. Nuancen leugnet Robert[1]) bei Polygnot auch nicht, stellt aber in Abrede, dass der thasische Meister die Überleitung einer Farbe in die andere schon gekannt habe. Das Zeugnis eines guten Kunstkenners wie Lucian widerspricht dieser Ansicht. Lucian (Imagines p. 465) entlehnt für sein Ideal weiblicher Schönheit das Rot der Wangen und zwar das sanfte Anwachsen ihrer Röte, denn um ἐπανθεῖν, um das Erblühen der Röte, um παρειῶν τὸ ἐνερευθές, um das Rotwerden der Haut handelt es sich, von den Wangen der Kassandra auf Polygnots Bild in Delphi. Damit ist aber ausgeschlossen, dass der Maler Kassandra einen roten Klecks in ihr weisses Gesicht gesetzt hätte; denn was Lucian bewundert, ist gerade der zarte Übergang der natürlichen Hautfarbe in das Purpurrot der schamvoll Errötenden. Selbstverständlich standen dann aber auch die übrigen Frauen in Polygnots Bild nicht als blasse Leichen herum, sondern bei ihnen wurde nur die Wangenröte nicht so stark betont wie bei Kassandra. Das wäre also ein unanzweifelbarer Fall des Überleitens einer Farbe in die andere bei Polygnot und prinzipiell kann sich Mikon von seinem Mitarbeiter in der Farbenbehandlung nicht unterschieden haben.

Für den seelischen Ausdruck bei Mikon werden wir dieselbe Schale Taf. 6 als Maßtab anlegen. Die kein Erbarmen kennende Härte des Kriegers, der seiner Gegnerin das Schwert bis ans Heft in die Brust stösst; das erwartungsvolle Flehen der Amazone, welche eben noch als gleichwertige Gegnerin sich dem Helden entgegenstellte, und die nun als unterlegene das Herz des Feindes zu rühren sucht, ritterliche Schonung für das schwächere Geschlecht heischt; dann der andere Krieger im Hintergrund, der von seinem Opfer weg zu neuen Taten schreitet, noch einmal umblickt nach der Sterbenden, fast als wünschte er, sie rühre sich, dass er ihr vollends den Garaus machen darf: das ist grosse und starke Empfindung, von der mit Ausnahme des Bologneser Kraters Taf. 75 in den übrigen Vasenbildern fast jede Spur verschwand.

Damit wäre nur, unter gelegentlichem Ausblick auf die Nachrichten der Schriftsteller, konstatiert, wie weit in zeichnerischem und malerischem Können die Polygnot und seinem Kreise gleichzeitigen Vasenmaler schon gekommen sind und wie viel wir demnach als Mindestmaß des Fortschrittes bei Mikon voraussetzen müssen. Die Umdrehung des Prinzips, von dem wir ausgingen, dass umgekehrt in der grossen Malerei nichts vorausgesetzt werden dürfe, was sich nicht durch Errungenschaften der Vasenmaler belegen lässt, entbehrt der Berechtigung und damit bleibt unserer

---

[1]) Marathonenschlacht 104.

Phantasie, das Können der Vasenmaler bis auf die Höhe der grossen Maler zu heben, ein relativ weiter Spielraum. Dass wir uns diese Weite in der Formenbehandlung nicht übertrieben gross vorstellen, davor warnt uns ein Vergleich der Argonautenvase mit den Giebeln von Olympia, welche für die Künstler ihrer Zeit ein ebenso würdiger und wichtiger Auftrag waren wie die Ausschmückung der Stoa Poikile in Athen.

Mikons Amazonomachie schmückte einst die eine Hälfte der Rückwand in dieser Halle und bildete das Gegenstück zu der Marathonschlacht, welche Mikon im Verein mit Panainos gemalt hatte. Der Wiederherstellungsversuch des Marathonbildes nach Karl Roberts Anordnung, in welchem eher zu wenig als zu viel Personal auftritt, ergäbe auch für die Amazonenschlacht rund etwa hundert Figuren. Bei einer solchen Ausdehnung des Gemäldes durfte kein Mittel zur Variation eines so einförmigen Themas unversucht bleiben. Ähnlich wie beim Gegenbilde werden verschiedene Stadien des Kampfes, das Aufmarschieren, wenn auch weniger soldatenmässig als dort, das Wogen des Kampfes, ohne Zweifel in der Mitte des Bildes, schliesslich die Niederlage, beiseite flüchtende Verwundete und in allen möglichen Stellungen des Todeskampfes erstarrte Tote dargestellt gewesen sein. Für das Zentrum wäre darum hauptsächlich der genannte fragmentierte Bologneser Volutenkrater und der Kelchkrater Taf. 118 herbeizuziehen. Das Herbeireiten der Amazonen, auch wie sie zu Fuss in den Kampf eilen, das zeigt der Lebes Taf. 58 und der Genfer Krater Fig. 105. Vereinzelt liegende Tote und Verwundete die Schale Taf. 6, der Volutenkrater Taf. 116/117; mehrere der genannten Gefässe zeigen auch vereinzelte herbeieilende Griechen. Die Sorge für möglichste Abwechslung geht noch weiter. Nicht nur zu Pferd treten die Amazonen auf, was man fälschlicherweise aus den Worten des Aristophanes hätte schliessen können, sondern auch zu Fuss und selbst ein Gespann für die Amazonenkönigin fehlt nicht (Taf. 29). Ausserdem wird die Bekleidung, Art der Bewaffnung und Form der Waffen nach Kräften variiert. Griechen sowohl als Amazonen teilen sich in schwerbewaffnete Hopliten und nur mit Lanze oder Schwert kämpfende Leichtbewaffnete, auch eine Reihe von Zwischenstufen in der Schwere der Bewaffnung lässt sich wahrnehmen. Unter den Helmformen, von denen uns eine reiche Musterkarte vorgelegt wird, überwiegt die in kimonischer Zeit beliebte Gestalt der atischen Helmes mit einer die Stirne beschattenden Krempe und sehr grossen, spitz zulaufenden Backenklappen mit tiefen Einbuchtungen für Augen und Mund. Ungewöhnlicher sind der Schwanenritterhelm (Taf. 58 und Fig. 105) und ein wie der moderne Tropenhelm gestalteter Pilos (Taf. 26); an einer Amazone ein Metallhelm in der Form einer Tiara mit aufrechter Spitze (Taf. 58). Die Schilde, welche bei den lebensgrossen Figuren des Originales einen beträchtlichen Umfang erreichten, werden sehr detailliert geschmückt, — bezeichnend für Mikon, da sein Mitarbeiter Panainos an der Athena des Kolotes »clipeum intus pinxit« — selbst die Wangenschirme (Taf. 116 und 75) und die Panzer sind mit menschlichen Gestalten verziert, was auf Taf. 75, Fig. 105 und dem unserer Meisterin gehörigen Fragmente Millingen Vases Divers Taf. 49 vorkommt. Abwechslung auch in der Flechtart der Gerra und den Stickmustern der Trikots.

Selbst an das Minutiöseste wurde gedacht, um Einförmigkeit zu vermeiden und auch darin verrät sich, dass die Vorbilder unserer Vasen von einem Künstler stammen, der einen gleichförmigen Stoff in übergrosser Ausdehnung

zu bewältigen hatte. Damit steht das Amazonenbild Mikons, dessen Gestalten oft an die nur wenig älteren Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes anklingen, mit einer relativen Klarheit vor uns wie kein anderes Gemälde des polygnotischen Kreises, höchstens die Nausikaa Polygnots ausgenommen.[1]) Denn antike Nachbildungen sprechen doch eine deutlichere Sprache als selbst die ausführlichste Beschreibung durch Pausanias, wie bei der Nekyia und Iliupersis in Delphi.

Wenn demnach bei dem Hauptstreifen an dem Volutenkrater (Taf. 116, 117) der Zusammenhang mit einem Gemälde des polygnotischen Kreises ausser Frage steht, so liegt von vorneherein die gleiche Wahrscheinlichkeit bei der Kentauromachie des Halsbildes vor und als Original kann dann nur das von Mikon oder von Polygnot stammende Wandgemälde im Theseusheiligtume zu Athen in Betracht kommen, das ebenfalls den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos zum Thema hatte.

Eine Schwierigkeit scheint sich dieser Kombination entgegenzustellen. Wir kennen den Theseus in diesem Bilde nicht nur aus der Beschreibung des Pausanias, sondern auch, wie oben S. 246 mitgeteilt wurde, aus der sicheren Nachbildung auf einem Vasenfragmente in Berlin. Dieser Theseus ist jedoch verschieden von der Mittelfigur in unserem Friese, die wir eben als Mittelfigur und wegen der Deutung, welche Pausanias der entsprechenden Gestalt im Giebel giebt, glaubten Theseus nennen zu müssen. Allein die Schwierigkeit ist keine unüberwindliche. Einmal liegt die Möglichkeit vor, dass die Deutung des Pausanias, welche im Falle des Giebels nicht einer Beischrift entnommen sein kann, auf einem Irrtum beruht und dass vielmehr der Jüngling zur Rechten des Apollon, mit dem genau ebensogut Theseus gemeint sein kann, auf diesen Namen Anspruch hat. Aber unsere Amazonenvasen legen eine andere Art der Lösung näher: hier wird einmal diese, ein andermal eine andere Gruppe aus dem Gemälde des Mikon herausgegriffen und der Athener durch die Beischrift zum Theseus gestempelt.[2]) Da Theseus und Peirithoos in dem Theseiongemälde zwar als die beiden Hauptfiguren hervorgehoben werden mussten, sich im übrigen jedoch nicht durch charakteristische Eigentümlichkeiten von einander zu unterscheiden brauchten, so konnte bei Entlehnungen aus diesem Bilde mit Leichtigkeit der Peirithoos zum Theseus umgetauft werden. Dadurch brauchen wir uns also an der mehr als wahrscheinlichen Zurückführung des Halsbildes nicht irre machen zu lassen.

Das Gemälde im Theseion kann zwar nicht die ungeheure Ausdehnung der Bilder in der Poikile erreicht haben, immerhin müssen wir in ihm eine sehr viel grössere Anzahl von Gruppen voraussetzen als die Nachbildungen auf Vasen aus Raummangel zu geben vermögen. Es sind bereits zwei weitere Vasenbilder bekannt, welche Anspruch erheben, uns andere Gestalten des Bildes zu vergegenwärtigen. Zunächst ein Krater mit Stangenhenkeln in Florenz,[3]) der durch seine stilistische Verwandtschaft mit dem Berliner Fragmente einerseits und andererseits mit den als treuesten hervorgehobenen Nachbildungen der Amazonomachie, am ehesten uns den Stil des Vorbildes vorführen mag, den der Maler des Voluten-

[1]) Österreichische Jahreshefte VIII, 18.

[2]) Benndorf-Niemann, Gjölbaschi 135—137.

[3]) Heydemann, Hallisches Winckelmanns-Programm 1878, Taf. 3; Roscher, Lexikon III, 1774.

kraters ohne Zweifel wie bei den Amazonen auf eine um etwa zehn Jahre jüngere Stufe transponierte.

Anderes erfahren wir aus einem doppelstreifigen Krater in Wien,[1]) dessen Maler allerdings mit seinem Vorbilde fast so willkürlich schaltet, wie der des Genfer Kraters, Fig. 105. Ernst Curtius, der die Vase zusammen mit dem Berliner Fragment publizierte, hat nicht bemerkt, mit welcher Vertiefung in den Gegenstand der Maler das Thema durchdenkt. Es sind im Saale sechs Lager mit Kissen bereitet, aber nicht wie sonst auf Klinen, sondern die Decken liegen wie Teppiche auf dem Boden ausgebreitet.[2]) Der Zweck dieser sonst nicht wiederkehrenden Anordnung kann nur der sein, dass für die zur Hochzeit geladenen Kentauren die Lager nicht auf Klinen, welche für den Pferdeleib nicht ganz bequem wären, sondern passender auf dem Boden hergerichtet wurden. Solch liebevolles Eingehen auf die Situation stammt gewiss nicht aus dem Kopfe des flüchtig herunterpinselnden Vasenmalers, erklärt sich aber sehr gut bei dem Urheber eines grossen Gemäldes, der auf allen Punkten seiner weiten Malfläche den Beschauer unterhalten will.

Früher wies man das Kentaurenbild im Theseion ebenfalls dem Mikon zu. Denn Pausanias (I 17, 2) beschreibt die drei Bilder in dem Heiligtum ohne zunächst ein Wort über deren Urheber zu verlieren und bemerkt nur beim dritten Gemälde beiläufig, der Vorgang komme nicht klar heraus, weil Mikon nicht die ganze Begebenheit darstelle. Demnach scheint kaum fraglich, dass Pausanias Mikon als den Urheber der beschriebenen Bilder überhaupt ansieht. Ob er das mit Recht tut, ist eine andere Frage. Denn Harpokration gibt gestützt auf gute Zeugen, auf Juba und Artemon, an, dass Polygnot im Theseustempel gemalt habe.[3]) Allerdings beruht gerade das entscheidende Wort Theseustempel auf Konjektur, aber auf einer sehr einleuchtenden Konjektur. Da nun Pausanias nur beim dritten Bilde, des Theseus Besuch bei Poseidon, Mikon nennt, so ist es vielleicht richtig, beide Nachrichten harmonisierend zu behandeln und somit dem Polygnot Amazonomachie und Kentauromachie zuzuschreiben. Diese Unsicherheit über die Autoren der Bilder im Theseion trägt die Hauptschuld, wenn es uns nicht gelingen will, Mikon und Polygnot stilistisch auseinander zu halten. Ob wir je in diese feinere Nuancierung eindringen werden, bleibt fraglich; ohne neue Funde scheint mir dieses Ziel unerreichbar. Was wir vorläufig zu erschliessen vermögen, ist der Stil des polygnotischen Kreises auf seiner Entwicklung während der sechziger Jahre des V. Jahrhunderts, nicht die persönliche Art des Mikon oder des Polygnot. Dass dieser Stil aber von Polygnot nach Attika gebracht wurde, ergibt sich daraus, dass wir seine Einwirkung in einem Grabstein auf Thasos, der Heimat des Meisters, aufzuspüren vermochten.

Da jetzt niemand mehr bezweifeln kann, dass nicht nur die zwei hier publizierten Vasen, sondern die ganze mit ihnen unlöslich verknüpfte Vasengruppe

[1]) Archäol. Zeitung 1883, Taf. 18; Roscher, Lexikon III, 1771.

[2]) Auf dem Volutenkrater hängen die Teppiche ungewöhnlich weit auf die Erde herab; es ist anzunehmen, dass damit der grössere Prunk einer Festtafel angedeutet werden soll. Auch in einer anderen athenischen Darstellung von Peirithoos' Hochzeit durch den Maler Hippys, unbekannten Datums, nur sicher aus älterer Zeit als Polemon, weil dieser sein Gemälde beschrieb (Athenaeus XI, 474 d), sah man: τὰς δὲ κλισίας ἐλατίνας χαμᾶζε ποικίλοις στρώμασι κεκοσμημένας; worüber Furtwängler in der Berliner Philologischen Wochenschrift 1895, S. 1310, geredet hat.

[3]) Robert, Marathonschlacht 46.

unter direktem Einflusse der polygnotischen Malerei steht, so ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit ein analoger Schluss für die Skulpturen in den Giebeln des Zeustempels von Olympia. Und zur Erklärung dieser engen Verwandtschaft, welche sich keineswegs, wie bisher lediglich nachzuweisen, auf typologische Anklänge beschränkt, sondern die sich vielmehr bis auf die Formenbehandlung in den Gewändern erstreckt, genügt es nicht, dass der parische Bildhauer Kolotes, der Schüler und Mitarbeiter des Phidias am Zeus, Reminiszenzen aus den athenischen Wandbildern der Polygnotschule verwertet hätte.[1]) Denn die Verwandtschaft ist eine so enge, dass das Einfügen einer vermittelnden Zwischenstufe ebenso überflüssig als unwahrscheinlich wird. Der polygnotische Künstlerkreis selbst muss den Auftrag erhalten haben, den Tempel des Zeus würdig zu schmücken.

Und nachdem dieses Resultat feststeht, kann man nur fragen: warum haben wir das nicht früher bemerkt? Wer hat denn, abgesehen von Paionios und Alkamenes, deren Urheberschaft sehr ernstlichen Bedenken begegnet, sicher bei der Ausschmückung des Tempels mitgewirkt? Wer unter diesen Künstlern steht in Verbindung mit der Schule Polygnots? Wahrscheinlich Phidias selbst, welcher nach Angabe des Plinius (34, 54) ursprünglich Maler war und als solcher doch, wie kaum zu bezweifeln, der gleichen Schule angehört haben wird, der sein Bruder treu blieb, der polygnotischen Schule. Sicher aber Panainos, der für dekorative malerische Arbeiten, für die Schranken am Zeusthrone eintritt und der gemeinschaftlich mit seinem Bruder als rechtlich haftbarer Unternehmer, als συνεργολάβος, wie Strabon (VIII, p. 354) sagt, die Herstellung des Zeusbildes übernahm. Panainos aber ist der Künstler, der in einem und demselben Bilde zusammenwirkt mit Mikon und dessen Stil also demjenigen seines Mitarbeiters zum Verwechseln ähnlich gesehen haben muss. Sein Stil war demnach identisch mit dem des Mikon, dessen Formenbehandlung wir mit Hilfe der Vasen in den Tempelgiebeln ad oculos demonstrieren konnten; demnach entsprechen die Giebel aber auch dem Stile des Panainos. Dieser Panainos muss in der Landschaft Elis ein sehr gesuchter Meister gewesen sein. Ausser am Zeustempel war er im Athenatempel der Stadt Elis beschäftigt, malte vielleicht auch, wie Robert[2]) annimmt, die Stoa Poikile in Olympia selbst aus, und unterstützt seinen Bruder oder, nach glaubwürdigerer Angabe, den Kolotes bei der Ausführung der Athena aus Gold und Elfenbein in dem genannten elischen Tempel. Dass Panainos ebenso wie sein Bruder und wie seine zwei Mitarbeiter Polygnot und Mikon beide Künste ausgeübt habe, kann man nicht als eine verwegene Voraussetzung bezeichnen. Die einfachste Aussöhnung des stilistischen Befundes mit der Überlieferung dürfte demnach die sein, dass die Giebel von Panainos stammen, dass dieser Name dem Pausanias beim Ostgiebel auch genannt wurde und dass der Perieget nur, nachdem er die Inschrift auf der Basis der Nike des Paionios mit Nennung von Giebelakroterien auf dem Zeustempel gelesen, die beiden so ähnlich klingenden Namen verwechselte. Ausgemacht bleibt aber soviel, dass nur derjenige an den als Urhebern der Giebel überlieferten Meistern Paionios und Alkamenes festhalten darf, der nachzuweisen vermag, dass diese Künstler mitten inne im polygnotischen Kreise standen. Denn darüber lässt sich nicht mehr streiten: Stil und Komposition der Skulpturen am Zeustempel unter-

[1]) Robert, daselbst 42.

[2]) An der zuletzt angegebenen Stelle.

scheiden sich nicht vom Stile des Polygnot, des Mikon und Panainos, jedenfalls nicht von der Entwicklung; auf welcher diese Meister um 460 angelangt waren.

Endlich noch eines: Als erst nur einige wenige von den Statuen aus den Giebeln den Archäologen im Norden durch Gipsabgüsse zu Gesicht gekommen waren, erkannte sofort Heinrich Brunn, dass die nächste Parallele zu ihrem Stil durch Skulpturen aus Nordgriechenland, unter denen er auch den Grabstein der Philis von Thasos nannte, gezogen wird. Brunn hat zwar das Bindeglied der polygnotischen Malerei meines Wissens nie ausdrücklich genannt. Aber die Tatsache des Zusammenhanges der Skulpturen am Zeustempel mit nordgriechischer Kunst lässt sich heute glatt erweisen und danach können wir uns nur verbeugen und sagen: Hut ab vor diesem feinen Auge. (F. H.)

---

## DIE TECHNIK.

Hier neben eine Zusammenstellung der Form unseres Kraters mit dem Antaioskrater in Paris und dem auf Taf. 75 gebrachten aus Bologna. Wiederum wird darauf hingewiesen, wie gleichmässig die Bildflächen der zusammengehörigen Gefässe gestaltet waren.

Abb. 106. Profile der Kratere (von links nach rechts) Taf. 92, 75, 118

Die Arbeitsmanier in den Bildern ist ganz dieselbe wie bei der Vase auf Taf. 116, 117. Bemerkenswert ist nur der Umstand, dass die letzte Pinselumränderung der Figuren, wie auch auf jenem Krater in Bologna nicht mehr stattfand.

Der linke Fuss der rechten Figur auf dem Rückbild war anfangs als sichtbar dargestellt. Später wurde er mit Firnis überdeckt, wobei man aber vergass, auch die über das Bein der nächsten Figur vorragende Fusspitze anzuschwärzen. Eine Spur von Pferdezügeln bei der reitenden Amazone im Vorderbild ist nicht ersichtlich. Die Haare dieser Figur sind auf schwarzem Grunde mit Reliefstrichen dargestellt.

(K. R.)

## TAFEL 120

### 1. ATTISCHE OINOCHOE

### HEPHAISTOS' RÜCKFÜHRUNG IN DEN OLYMP

Dieses zierliche Bildchen[1]) bringt eine neue Variation des Themas, das in unserer Sammlung schon dreimal vertreten ist. Mit epischer Breite erzählt den Vorgang der Krater des Klitias und Ergotimos (Taf. 12), ausführlich und umständlich mit jedem Darum und Daran, weil es den Beschauer freuen soll, wenn er das, was er so oft von dem obstinaten Feuergott und von seiner Überlistung durch den alles besiegenden Wein hat erzählen hören, nun mit leibhaftigen Augen vor sich sieht. Besonders ausführlich die krakehlende Schar der Kobolde, welche ihrem Herrn bei seiner Kriegslist helfen, und die sich jede Art von Unfug erlauben dürfen. Aber an solch bäurisch derben Spässen findet das perikleische Athen kein Gefallen mehr. Der Krater Taf. 7 und die Pelike Taf. 29 führen uns in diese Epoche. Hier sind die pferdebeinigen Silene des Klitias, welche durch die Nymphen, an denen sie der Weg vorüber führte, so offensichtlich in Aufruhr geraten, zu harmlos angeheiterten Burschen geworden, von denen keiner mit Recht den Namen Styon trüge.[2]) Hephaistos wird entweder auf ein Maultier gesetzt oder von einem hilfreichen Silen weitergeschoben, dem Olymp entgegen, wo ihn Hera nach langer Sitzung sehnsüchtig erwartet.

Auch unser neues Beispiel gehört noch in die Epoche des Perikles, denn es folgt in kurzem zeitlichen Abstande den beiden früher publizierten Gefässen; es wirkt nur auf den ersten Blick wesentlich jünger, weil sein Miniaturmaßstab ihm einen Reiz von Zierlichkeit verleiht, den wir sonst nur aus späterer Zeit gewohnt sind. Vergleicht man jedoch den Kopf des Dionysos mit den Köpfen auf Taf. 29, so findet man denselben charakteristisch quadraten Schädelbau,[3]) der in Athen nur kurze Zeit gefiel.

Diesmal haben sich beide, Dionysos und Hephaistos, auf den Esel gesetzt und der Gott des Weines hält den Magnet, welcher den hinkenden Schmied so mächtig anzieht, in Gestalt eines grossen Bechers, angefüllt mit seiner Gabe. Vorsichtig mit beiden Händen trägt er ihn, um nichts von dem köstlichen Nass zu verschütten. Hephaistos hinter ihm, mit Hammer und Zange, da er im Olymp auf Arbeit geht, hat aber jetzt genug mit Reiten; er streckt den rechten Arm mit aufgebogener Hand vor, ein Gestus, mit dem der Südländer zum Halten auffordert. Er möchte wohl in Ruhe einen Zug tun aus dem Becher, dessen Duft ihm Tantalusqualen bereitet. Aber der Feldzugsplan des Dionysos ist offenbar der, Hephaistos so lange mit dem Trunke zu vertrösten, bis er ihn glücklich an das Tor des Olymp gebracht.

---

[1]) Nur das Bild der Vase erhalten. Privatbesitz, unbekannter Proveniens.

[2]) Heydemann, Satyr- und Bakchennamen, Anm. 58.

[3]) Furtwängler, oben I 139.

Selbst der kleine Eseltreiber, der Satyrbub, ist im Komplott. Anstatt der Halt gebietenden Gebärde des Hephaistos zu gehorchen, schwingt er seinen Thyrsos und feuert den Esel mit dem üblichen „a—aah!" an. Ein älterer Satyr sucht den Hephaistos durch sein Flötenspiel die Länge des Rittes vergessen zu machen, indem er in weinschwerem Schritte den Zug anführt. Alle setzten sich Epheukränze aufs Haupt, selbst Hephaistos über sein russiges Handwerkerkäppchen.

Man muss den Süden kennen, um das Bildchen ganz zu würdigen. Denn was einem Nordländer kaum verständlich sein wird, dass sich zwei kräftige Männer einem so schwachen Tiere aufladen, das wird jeder Kenner Griechenlands und Süditaliens oft genug mit eigenen Augen gesehen haben. Es schiebt sich drum auch recht müde fort, das kleine Vieh, mit hängendem Hals und zurückgelegten Ohren.

Den hohen Luftraum über den Köpfen vermeidet sonst die Malerei ebenso wie das Relief; er ist dagegen eine Eigentümlichkeit dieser Gefässgattung der Oinochoen und erklärt sich daraus, dass der Malgrund über dem Scheitel der Gestalten rasch zurückweicht, was unliebsame Verzerrungen ergäbe, wenn die Figuren höher hinauf wüchsen. Die Höhe des Rahmens steigert sogar noch den an sich kleinen Masstab der Figuren. Aus dieser Wahrnehmung ziehen die Oinochoenmaler Nutzen, indem sie häufig Gestalten für die Darstellung auswählen, welche klein wirken sollen: Kinder.[1]

## 2. UNTERITALISCHER GLOCKENKRATER IN PETERSBURG
## DIONYSOS AUF DEM ESEL

Dionysos bedient sich nicht wie die anderen Götter des vornehmen Pferdegespannes, sondern er steht den Aristokraten im Olymp als bescheidener Landwirt gegenüber und nimmt daher mit einem Esel als Reit- oder Saumtier vorlieb. Im Bilde dieses Kraters[2]) hat es sich der Gott ganz besonders bequem eingerichtet; er liess seinem Esel gleich ein ganzes Sofa mit den damals noch modernen geschwungenen Kopflehnen aufpacken, auf welchem er selbst nebst seiner Geliebten Platz findet. Den Namen dieser Dulcinea vermögen wir nicht zu nennen, weil sich allzuviele Bewerberinnen melden würden. Der Esel schreitet ebenso wie der auf der Oinochoe unserer Tafel im Passgang,[3]) wozu das Tier wohl abgerichtet wurde,

[1]) Zu vergleichen wären folgende Oinochoen a: Knöchelspielende Kinder. Mélanges de l'école de Rome XIV. 4. — b. Knaben Ephedrismos spielend. Arch. Ztg. 1879, Taf. 5. Schreiber, kulturhistorischer Atlas 79, 8. — c. Sitzende Frau mit Schenke. Annali 1876, M. Schreiber, 78,1. — d. Kraipale, Thyme, Sikinnos. Strena Helbigiana zum Aufsatz von Hartwig. — e und f. Trunkener Dionysos, vom Satyr gestützt. Collignon-Couve, Athènes Nr. 1282 und 1283. — Das Fischgrätenmuster als Verzierung des seitlichen Randes kehrt bei dieser Gattung öfters wieder.

[2]) Aus Ruvo, Sammlung Pizzati. Jetzt in Petersburg. Höhe 0.38. Stephani No. 855. Abgebildet: Compte Rendu 1863, Taf. 5, daselbst 228 von Stephani beiläufig besprochen. Danach Reinach Répertoire I 18. Caroline Ransom, Couches and Beds, Fig. 44.

[3]) Dass der Passgang, wie Koerte in der Archäologischen Zeitung 1880, S. 179, 180 ausdrücklich versichern zu müssen glaubt, im Altertum nicht durchweg gebräuchlich war, das ist wohl selbstverständ-

um das Stossen zu vermindern. Als Eseltreiber fungiert Silen, der sich die Leine um den rechten Unterarm gewickelt hat, und zwar versieht er seinen Dienst in bestem Humor; er spielt den Herrschaften eines auf, hüpft und springt vor Freude, denn es geht in den Weinberg.

Das erraten wir nicht aus diesem Bilde selbst, sondern das sagt uns ein wenig älterer attischer Volutenkrater,[1] hier Abb. 107. In einem durch traubenbehangene Reben angedeuteten Weingarten lässt sich Dionysos eben nieder auf einem aus Teppich und Kissen improvisierten Lager; Himeros zieht ihm die Sandalen vom Fuss. Der Gott war auf einem Eselchen mit schwerem Holzsattel in den Weinberg geritten; ein Satyrbub zieht dem Tier eben die Halfter ab, um es aus einem Wasserbecken zu tränken. Rund herum ein reiches Gefolge von würdigen Mainaden und Silenen. Einer der letzteren spielt die unentbehrlichen Flöten, ein anderer probiert den Neuen, ein dritter verspürt bereits dessen Wirkung und ist mit einem Krug als Kopfkissen im Schatten einer Palme eingeschlafen. Opora offeriert dem Gott einen Teller Trauben und ein Kännchen süssen Wein.

Der Dionysos unseres Glockenkraters verlangt offenbar noch mehr Komfort: denn die Kline wird nach der Ankunft im Weinberge jedenfalls abgeladen, dass der Gott auf dem bequemsten Lager den Tag im Freien verleben kann. Ob es auch für den Esel angenehm ist, ein Sofa mit zwei Personen auf seinem Rücken zu tragen, danach wird im Süden nicht gefragt.

Was diesen Darstellungen zugrunde liegt, ist natürlich kein Mythos des Gottes. Sondern was wir tatsächlich zu sehen bekommen, das ist das Leben des behäbigen Grundbesitzers, der im Herbst sich in seinem Weingarten vergnügt. Der Kunst dieser Zeit scheint es unter ihrer Würde, einen Herrn soundso darzustellen; sie will bestimmte, jedem kenntliche Personen vorführen und darum setzt sie an Stelle des Menschen den Gott, das Bleibende an Stelle des Vergänglichen.

Auf der Rückseite stehen drei Epheben, Palästriten, an denen höchstens von Interesse ist, dass der Boden unter ihnen als Kies charakterisiert wird, während auf der Vorderseite nach alter Weise noch der Ornamentstreifen zugleich als Bodenlinie dient. Selten wird auf Vasen das Band dargestellt, das sich die Frauen unter der Achsel durch über die Schulter spannten, um dem Chiton damit mehr Halt zu geben. Schon im Parthenongiebel begegnet uns dieses Detail und noch deutlicher an der Statue aus Rhamnus (Kabbadias No. 231). Auch die Schuhe der Frau mit aufgebogenen Spitzen, entsprechend den heutigen Zaruchia der Albanesen, wären zu beachten; heute noch sieht man in den Abruzzen diesen Schnabel.

An der Decke, welche den Rücken des Esels wenigstens einigermassen gegen die Reibung der Kline schützen soll, werden in den Faltentiefen hier und da Schatten angegeben; sonst nur noch an einzelnen Stellen, um die Beine der Frau herum, an einem der Klinenbeine, am Kissen des Dionysos. Dem Maler liegt nichts ferner, als an Konsequenz in der Schattengebung zu denken.

Stilistisch lässt sich dieser Glockenkrater fest einreihen und zwar knüpft er an ältere Werke an, als wohl die meisten Leser erwarten. Auf einem Volutenkrater

---

lich, weil die Tiere diese Schrittart erst durch Dressur lernen. Aber die Darstellungen erweisen, dass die Gangart damals viel üblicher war als in der Gegenwart. Auch auf einem klazomenischen Sarkophag ist er zu beobachten: Zahn im Jahrbuch 1908, S. 174.

[1]) Publiziert und besprochen von Heydemann in dem S. 326 Anm. 2 genannten Programme. Danach unsere Abbildung 107. Das Original in der Sammlung Jatta in Ruvo.

Abb. 107. Volutenkrater der Sammlung Jatta in Ruvo

mit Schwanenhenkeln[1]) finden wir einen Silen, nicht nur mit genau dem gleichen Kopftypus — eine Übereinstimmung, die man übrigens besser als aus der nicht ganz gelungenen Abbildung in den Monumenti aus der Photographie Alinari 11300 erkennt — sondern er trägt auch dieselben Stiefel mit dem oben gerunzelten Schaft; selbst die Stilisierung des Baumes kehrt wieder. Dieser verglichene Volutenkrater enthält aber in der spendenden Frau mit ihrem streng gefältelten Apoptygma eine der zweiten Frau von rechts im Hauptfriese des Ruveserkraters Taf. 98 so nahestehende Figur, dass beide von der gleichen Hand stammen müssen, wenn auch der Krater in den Monumenti etwas jünger sein wird. Noch jünger, aber ebenfalls von derselben Hand ist unser Glockenkrater, welcher demnach, wenn Furtwängler den Ruveser Volutenkrater Taf. 98—99, wie ich glaube richtig um 440 angesetzt hat, kaum später als um 420 entstanden sein kann.

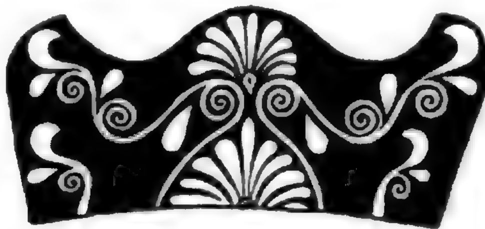


Abb. 108. Von dem Glockenkrater in Petersburg

## 3. UNTERITALISCHER KRATER IM LOUVRE
## DIE ENTSÜHNUNG DES ORESTES

Neben seiner vollendet schönen Zeichnung und Komposition ist uns dieser Krater[2]) wertvoll als wichtiger Beleg für die starke Wirkung der äschyleischen Dichtung ausserhalb Attikas. Seine Entstehung lässt sich rund um 430 fixieren, denn die Gestalten werden noch ganz in dem kraftvollen und doch an feinen Einzelheiten so reichen Stile der Parthenongiebel durchgeführt. Orestes erinnert lebhaft an den sogenannten Theseus, während die im Schosse der Schwester schlummernde Erinys Reminiszenzen an die Frauengestalten im Ostgiebel wachruft.

[1]) In Neapel, Heydemann No. 2411. Abgebildet: Monumenti Inediti VI 37. 38. Annali 1860 Taf. B; S. 1. Der Fuss mit Seetieren gehört indessen, was Heydemann entging, nicht zum Körper der Vase.

[2]) Aus Armento. Da der kleine Flecken nur von Karten grössten Maßstabes verzeichnet wird, bemerke ich, dass er sieben Kilometer östlich von Montemurro in der Provinz Basilicata liegt. 1841 beim Kunsthändler Casanova in Neapel, dann im Besitz eines Herrn Lotzbeck, jetzt im Louvre. Wenn Reinach als Provenienz die Sammlung Campana nennt, so liegt wohl Verwechslung mit dem Krater ähnlicher Darstellung in Petersburg (Compte Rendu 1863, Taf. 6, 3—5 und Stephani, S. 251) vor. Höhe 0.53. Erwähnt und besprochen: Kunstblatt 1841, S. 349, von Feuerbach, und zwar in einer feinsinnigen, musterhaften Erläuterung, deren schlichte Klarheit umsomehr schätzt, wer vergleicht, welch' inhaltlosen und unbrauchbaren Wust Gerhard um dieselbe Zeit über griechische Vasen zusammenschrieb. Bulletino 1842, S. 33 (Schulz). 1844, S. 84 (Braun). Als recht bezeichnend für das Scheinwissen, das sich damals an die Behandlung der Vasen anklebte, wäre zu erwähnen, dass man aus den Firnisstrichen des Backenbärtchens von Orestes die Buchstaben EVENI herauslas und darin eine Künstlerinschrift finden wollte, was dann Braun im Bulletino 1846, S. 91, widerrufen musste.

So frühe schon waren also in Unteritalien die im Jahr 458 den Athenern zum erstenmale vorgeführten Eumeniden populär. Denn trotzdem der Künstler keineswegs wie die Maler der Phlyakenkratere, Taf. 110, eine genaue Wiedergabe der Bühnenszene beabsichtigt, so schweben ihm doch zweifellos die Verse des Aischylos vor, was auch sofort, als die Vase auftauchte, nicht verkannt wurde.

Der Tempel zu Delphi wird durch den auch im Drama erwähnten Erdnabel charakterisiert, dessen Profil sich indessen hier nicht wie in älteren Darstellungen zur Halbellipse, sondern zur vollen Eiform rundet und über das Ei, das auf einem Blätterkelch ruht, hängt das Agrenon, ein Netz von geknüpften Wollbinden, welches den von ihm bedeckten Gegenstand als geheiligt bezeichnet. Der Omphalos steht auf einem niedrigen Altar, einer Eschara mit zwei Stufen, welche Orestes als Sitz dient. Der Mörder hält zwar noch sein Schwert in der Hand, im übrigen aber überrascht seine Haltung durch ihre Ruhe; sie drückt nicht mehr als ein dumpfes Vorsichhinbrüten aus. Nur das wirre Haar und die Falten auf seiner Stirne erinnern an das Entsetzliche, das vorgegangen und das weiter vorgeht. Wir sehen also Orestes, wie ihn die Pythia sieht und wie sie ihn im Vers 40 der Eumeniden schildert, die wir hier nach der Übersetzung von Ulrich von Wilamowitz zitieren:

> Da seh' ich einen Menschen nah dem Nabelstein.
> Schutzflehend sitzt er und entweiht den heil'gen Ort.
> Blut trieft von seinen Händen, die das nackte Schwert
> noch halten und des Ölbaums hochgewachs'nen Zweig.

Nur der Zweig des Schutzsuchenden ist vom Maler unterdrückt. Wie in der Tragödie umringen den Mörder die schlafenden Erinyen:

> Vor diesem Menschen aber auf den Stühlen sitzt
> und schläft von Weibern eine wundersame Schar.

Wenn der Dichter die schwarzen Jägerinnen auf Thronen schlummern lässt, wie er auch Orestes auf einen Stuhl setzte (Vers 164), so kann dieser Zug nur durch ein Bühnenbedürfnis gefordert sein. Denn solche ausserhalb der menschlichen Ordnung stehende Wesen dürfen sich nicht wie kultivierte Menschen benehmen. Das empfand unser Maler richtig und legte darum die Erinyen auf den nackten Boden. Man übersehe auch nicht, dass der Künstler im Gegensatz zu anderen gleichzeitigen Malern, wie der eines in Roschers Lexikon I, 1334 wiedergegebenen Vasenbildes, die Erinyen ungeflügelt auffasst; dies im Anschluss an den Dichter, welcher sie im Vers 51 ausdrücklich als ἄπτεροι bezeichnet.

Hinter den Erinyen taucht mit dem Oberkörper aus der Erde empor der Schatten der Klytaimestra, in ein Himation gehüllt, das auch über den Kopf gezogen, und die Linke hält das Gewand fest, um weitere Enthüllung zu vermeiden. Nur der rechte Arm zuckt nackt aus dem Kleide hervor und hetzt die Erinyen

---

Annali 1847, S. 413 (de Witte). Arch. Zeit. 1844, S. 317. 1840, S. 258. Overbeck, Heroengalerie, S. 714. Publiziert: Beilage zu Feuerbachs Aufsatz und dann recht stilgemäss in den Monumenti Inediti IV, 48. Danach mechanisch reproduziert: Baumeister II, 1117. Huddilston, Greek Tragedy 64. Umgezeichnet: Arch. Zeit. 1860, Taf. 138. Reinach, Répertoire I, 132 und 390. Dieselbe Vorlage verunstaltet in Overbecks Atlas zur Heroengalerie, 29, 7 und danach Roscher, Lexikon III, 983. Die ganze Vase: Witte, Étude sur les vases peints 108. Besser: Rayet-Collignon, Céramique 297. Furtwängler, Meisterwerke 149 datiert den Krater gegen 420.

wie Hunde auf den Sohn. Was der Chor selbst im Traume vor sich hin spricht (Vers 130), das glauben wir aus dem Munde der Mutter zu hören:

Pack' an, pack' an, pack' an, such' such'!

Erst eine der Erinyen hat sie gehört, die zu Füssen des Orestes auftauchende, und halb schlaftrunken scheint sie sich zu recken.[1]) „Reg' dich! Schüttle schnell den Schlummer ab", mahnt die Chorführerin, die zuerst erwacht, ihre Schwestern (Vers 141).

Bis hierher deckt sich fast Dichtung und Bild. Aber das Auftreten des Apollon stimmt nicht zum wirklichen Vorgang auf der Bühne. Apollon verjagt nicht die Erinyen, sondern entsühnt den Muttermörder, indem er das Blut eines Ferkels über die befleckte Mörderhand träufeln lässt. Und jetzt macht uns das Vasenbild auf einen empfindlichen Widerspruch aufmerksam. Aischylos führt Orestes als ἱκέτης, mit dem von Wollbinden umwundenen Zweige der Schutzflehenden, somit unentsühnt ein. Nach der Verwandlung des Schauplatzes spricht aber Orestes in Athen zweimal von seiner Entsühnung durch Apollon, welche doch während der ersten Szene in Delphi vor unseren Augen hätte geschehen müssen. Vers 237 sagt er: »entsühnt sind meine Hände« und Vers 282: »Denn da es frisch war, ward des Bluts Besudelung an Phoibos' reinem Herde durch den sühnenden Blutstrom des Opfertieres von der Hand getilgt.« Zwei Möglichkeiten bieten sich zur Lösung des Widerspruches dar. Entweder vollzieht Apollon die Reinigung am Ende der ersten Szene als stummen Vorgang auf der Bühne nach seinen Worten Vers 232: »meinen Schützling mach' ich frei«, oder müsste uns das Drama in einer Bearbeitung vorliegen. Wir erfahren nämlich, dass Aischylos dem Publikum später in Überarbeitungen vorgeführt wurde. Für meinen Teil möchte ich die erstgenannte Lösung vorziehen.

Warum blickt Orestes nicht dankbar zu Apollon auf? Warum fühlt er die Nähe des Heilandes nicht, der ihn von aller Schuld reinigt? Er sieht den Erlöser nicht, angstvoll spürt er aber den Atem der Rachegeister. Mag auch Apollon das Blut von den Händen des Mörders hinwegspülen, die Seelenqualen bleiben dem Sohne der Klytaimestra, der die schuldige Gattin des Agamemnon vergisst, sobald er die Rache vollbracht hat, und der jetzt nur noch ewig die Mutter vor sich stehen sieht, deren Blut an seinen Fingern haftet, Sippenblut, das durch Ferkelblut nicht weggewaschen wird. Die Tragödie des Aischylos erfasst also unser Maler in ihrem Kerne; denn der Dichter steht über dem alten Glauben, als sei alle Schuld von Orestes genommen, weil er zur Tat machte, was das Orakel ihn geheissen; für Aischylos bleibt, was Orestes tat, trotz dem delphischen Gotte Verbrechen.[2])

Lediglich künstlerisches Bedürfnis kann zum Herbeiziehen der Artemis geführt haben. In ihrer wundervoll zusammengeschlossenen Haltung voller Sammlung spiegelt sich die Andacht der religiösen Weihe, welche ihr Bruder vollbringt. Bei Aischylos bleibt Artemis ganz aus dem Spiele. Darum muss auffallen, wenn sie auch in einer anderen aus Unteritalien stammenden Darstellung in der-

[1]) Ähnlich tauchen die Erinyen, hier schon Eumenides genannt, vom unteren Bildrande auf an einer apulischen Vase mit Orpheus in der Unterwelt, publiziert von Michele Jatta in den Monumenti dei Lincei XVI, Taf. 3, S. 517.

[2]) U. v. Wilamowitz, Griechische Tragödien übersetzt II[3], S. 142 ff.

selben Szene,[1]) in der sich sonst dieser Maler fast noch enger an Aischylos anschliesst als der unsrige, im Tempel anwesend ist. Vielleicht erklärt sich also das Hereinziehen von Apollons Schwester anstatt aus künstlerischen Gründen vielmehr daraus, dass den Grossgriechen das Drama in einer Bearbeitung vorgeführt wurde, welche die Freisprechung des Orestes durch den Areopag als gar zu deutlich athenischem Lokalpatriotismus entsprungen in den Eumeniden strich.

An Orestes fiel uns auf, mit welcher Zurückhaltung der Sturm seiner Seele im Gesichte zum Vorscheine kommt. Aber diese paar Stirnfalten und das Runzeln der Brauen sprachen zu den Zeitgenossen des Malers vernehmlicher als zu uns, die wir durch das Fortissimo des Laokoon-Pathos abgestumpft sind. Der Maler war sich ohne Zweifel bewusst, im Ausdruck schon sehr weit gegangen zu sein, da er auch die Stirnen der Klytaimestra und der Erinyen durch Runzeln umwölkt. »Die strafenden Töchter der Nacht teilen mit den Erdbewohnern die Mühe des Daseins«, bemerkt Feuerbach. Nur die Stirnen der beiden Götter bleiben heiter »und die seligen Augen blicken in stiller ewiger Klarheit; schicksallos« (Hölderlin).

Reichholds neue Aufnahme giebt eine Reihe von weiss aufgemalten Zusätzen zum erstenmale wieder. Auch frühere Zeichner hatten das Halbrund am oberen Rande bemerkt, mit dem ein Schild gemeint ist, wie er deutlicher auf der anderen herbeigezogenen Vase zur Darstellung kommt. Als eines der üblichsten Votive in Heiligtümern verwenden die Künstler den Schild gerne zur Andeutung eines Tempels, der dann in unserem Falle durch den Omphalos noch genauer als der delphische bestimmt wird. Neu kamen aber vom aufgesetzten Weiss heraus die punktierte Bodenlinie unter der Erinyengruppe, welche, wenn sie nicht gedankenlos hingesetzt ist, andeuten müsste, dass der Maler die Szene aus dem Tempel heraus zog, was möglich ist, da auch andere Vasenmaler den Omphalos vor den Tempel setzen.[2]) Neu sind ferner die wohl als metallene Beschläge gedachten Buckeln auf dem Riemenwerk der Erinyen; neu auch der Kranz des Apollon. Besondere Bedeutung gewinnen aber die erst jetzt wiedergegebenen Schlangen im Haar der Erinyen und zwar ist dies aus dem Grunde wichtig, weil die Deutung des berühmten Marmorkopfes der Sammlung Ludovisi, jetzt im römischen Nationalmuseum, auf eine Erinys gerade durch die Analogie unseres Vasenbildes belegt wurde, wo die Schlangen in der Reproduktion fehlten. Diese Analogie fällt demnach weg. Aber mit dem nun gesicherten Zusatze stimmt die Maske der Erinyen zu der Auffassung des Aischylos, der in dem vorhergehenden Stücke, den Choephoren Vers 1046, von den Schlangen spricht, welche die Erinyen ins Haar geflochten tragen.

Unter der weit überwiegenden Masse von Mittelgut und Gering, das in den unteritalischen Vasen vertreten ist, heben sich einige wenige Gefässe turmhoch heraus, die kühnlich mit dem allerbesten von attischer Keramik konkurrieren können. Zu diesen ganz wenigen Stücken gehört wie Taf. 60, 1 und 110, 4 auch dieser Oresteskrater. Man kann manchen Saal von Vasensammlungen durchwandern, ohne etwas Vollkommeneres zu finden, als die beiden so harmonisch ineinander geschlossenen Gruppen dieser Vase. (F. H.)

[1]) Heydemann, Neapel, No. 3249. Jahn, Vasenbilder, Taf. 1. Huddilston 61.

[2]) Annali 1868, Taf. E.

## Die Technik.

Vorzügliche und gewandte Zeichnung. Kurze Striche. Die Auszeichnung weicht von der Vorzeichnung nicht ab. Die Anwendung der weissen Deckfarbe auf dem Tafelbild gut ersichtlich. Schwein und Schild sitzen auf Firnisgrund. Die Innenzeichnung des ersteren teilweise verdorben. Das ganze Bild wurde mit rötlicher Lasur überstrichen, frei blieb dabei der Altar und der Omphalos. Die Wülste der geknüpften Wollbinden des Agrenon waren durch helle Firnislinien gegliedert. Auch die weissen Flächen selbst waren mit einer feinen Firnislösung überstrichen. Abgesehen von den Haaren der Figuren tritt der helle Firnis nur noch bei dem über dem Altar hängenden Zipfel des Gewandes auf. Die Vase ist schwach gebrannt.

Im oberen linken Bilde sehr wenig sichtbare Vorzeichnung. Die Ausführung leicht und sorglos in kurzen Strichen. Im Barte des Satyrn Relieflinien. Beachtenswert die Anwendung des hellen Firnisses besonders in der Abhebung des Klinefusses und der Beine der Figur vom Tierkörper. Auf der Rückseite sind die Steine des Bodens mit Pinsel und hellem Firnis dargestellt.

Das Fragment auf der rechten Seite der Tafel bietet bezüglich der Technik nichts Bemerkenswertes. Äusserst fein ist der Pelz unter dem Knie des Dionysos behandelt.

(K. R.)

Abb. 109. Von dem Orestes-Krater

# Zusätze und Berichtigungen

S. 8. Zu dem Herakles auf dem Aretiner Volutenkrater und der entsprechenden Gestalt auf der Amphora mit Strickhenkeln im Louvre, Abb. 3, muss ein dritter, ganz ähnlicher Herakles, ebenfalls auf einer Amphora mit Strickhenkeln, herbeigezogen werden: Gerhard Auserlesene Vasenbilder 124. Der Vergleich ist umso interessanter, als diese letztgenannte Amphora in nahen Beziehungen steht zum Stamnos des Smikros (Froehner Collection van Branteghem, Taf. 6—9), also gerade des Meisters, der auf der Amphora des Louvre genannt ist.

S. 13. Die Teisipyle kehrt wieder auf einer Schale mit dem Lieblingsnamen Leagros (Klein, Lieblingsinschriften, S. 73).

S. 20. Die Ausflussröhre der Sapphovase, welche übrigens auch noch Lau, Die Griechischen Vasen, Taf. 30,1 abbildet, ist so weit, dass sie nur dann zum Eingiessen in die Becher zu verwenden wäre, wenn die Griechen eine unserem Fasshahn entsprechende Vorrichtung gekannt hätten, was meines Wissens nicht der Fall ist. Ich möchte die Vase, deren Form an moderne Eiskübel erinnert, als Eimer zur Aufnahme des Schnees erklären, in welchen dann das von der heutigen Archäologie Psykter genannte Gefäss (Taf. 15, 16, 48) mit seinem dünnen Zylinder eingesetzt wurde. Sonst wird als Schneekübel der gewöhnliche Kelchkrater verwendet (so dargestellt in den Vasenbildern, Klein Lieblingsnamen, S. 68, und Athen. Mitteil. 1889, Taf. 14). Aber die engere Mündung der Sapphovase und der Ausfluss für den geschmolzenen Schnee wäre jedenfalls noch praktischer. Mein Gedanke wird bestätigt durch den überlieferten Namen eines griechischen Kühlgefässes. Denn die Sapphovase entspricht in ihrer Form dem Arbeitskorb der Griechinnen, dem κάλαθος, und bei Hesych ist zu lesen: κάλαθος. ποτήριον, ὁ καὶ ψυκτήρ. Demnach müssen wir das Münchener Gefäss Kalathos taufen.

S. 25. Dritte Zeile des Textes von unten lies: Kranzes anstatt Kreuzes.

S. 30. Die Lekythos auf Taf. 66 war bereits abgebildet von Millin, Peintures de vases I 39, mit der Angabe „ce vase appartient à M. Hope", der nach S. 66,3 die dritte Sammlung Hamilton erworben hatte. Unter den für Tischbeins fünften Band der Hamiltonsammlung bestimmten, aber nicht publizierten Stichen findet sich ebenfalls eine Abbildung der Lekythos, No. 48 im Exemplar des römischen Institutes (fehlt in Reinachs Reproduktion). Sie gab für Millin das Vorbild ab.

S. 43. Auf den Gedanken, dass die griechischen Spiegelgravierungen durch die sikyonische Malerschule inspiriert seien, kam gleichzeitig auch Jan Six, Jahrbuch 1905, S. 165.

S. 49. Z. 3 von unten lies Aryballos.

S. 57. Z. 2 des Textes von unten: die Frauengestalt sitzt sicher nicht »auf einem Felsen«, sondern man erkennt deutlich eine scharfkantig gegliederte Basisplatte, auf der ein Stein mit ellipsenförmigem Kontur ruht, der seinerseits wieder durch ein Tuch oder Fell, wie bei der Tamburinschlägerin auf der anderen Seite, bedeckt ist. Es handelt sich also um den Omphalos, der ja in eleusinischen Darstellungen sehr häufig begegnet. Diese Charakterisierung leitet auf den Namen Themis, welche Demeter ganz nahe steht (Gruppe Mythologie 1166).

S. 60. Anm. 5: Jahrbuch 1891 anstatt 1901.

S. 63. καλοι ist doch wohl καλῷ zu lesen, Dativ wie in der anderen Inschrift.

S. 68. Die Vermutung, dass die beiden Hydrien in München und London einst Gegenstücke waren, wird noch dadurch unterstützt, dass beide Gefässe aus Vulci stammen.

S. 71. Unten: Der allzu handgreifliche Geschmack mancher Vasenmaler, wie er sich in der Zeichnung des Kleokrates verrät, hat sich selbst hundert Jahre später noch nicht verfeinert, wenn Aristophanes in den Ekklesiazusen 963 dem jungen Vasenmaler, in welchem ich den uns bekannten Maler Aristophanes vermute (Österreich. Jahreshefte 1909, in meinem Aufsatze »Aristophanes und Vasenbilder«), mit Recht den unsauberen Wunsch unterschiebt: φίλον, ἀλλ' ἐν τῷ σῷ βούλομαι κόλπῳ πληκτίζεσθαι μετὰ τῆς σῆς πυγῆς.

S. 75. Letzte Zeile lies: Triptolemos.

S. 84. Das „Bündel Stäbe“, welches der rechts entfliehende Ägypter hält, ist keine „Fackel“, sondern ein Bündel Bratspiesse, an denen der zerlegte Herakles gebraten werden soll. Auf der Andokides-Amphora, Coll. Forman 305, laufen die Stäbe deutlich in Spitzen aus, und dass die Alten solche durch Ringe zusammengespannte Bündel von Bratspiessen verwendeten, zeigt die im Relief ausgeführte Darstellung dieses Hausgerätes in dem Cäretaner Grabe (Noël Desvergers, L'Etrurie, Taf. 3), welche schon Reisch (in Helbigs Führer[2] II, No. 1378) mit wirklich erhaltenen Bündeln von Spiessen verglich. Ausserdem wurden auch Bündel samt den Ringen gefunden: Monumenti dei Lincei IX, Taf. 4,1; vgl. S. 666.

S. 85. Dritter Abschnitt, vierte Zeile von unten lies: Dem Brüsseler Kantharos.

S. 95. Oberste Zeile lies: Vorrichtung.

S. 96. Furtwängler brauchte Petersen nicht einmal das zuzugestehen, dass das Kostüm der Andromeda nichts bestimmt Weibliches enthalte; denn die vor dem Grosskönig auf einer Wiener Vase (Mon. Ined. IV 43; Österreich. Jahreshefte II 15) tanzenden Odalisken sind genau gleich wie Andromeda gekleidet.

S. 99. Die Darstellungen der „Weihrauchernte“ habe ich in den Österreich. Jahresheften 1909, in dem obengenannten Aufsatze behandelt und hier ihre Deutung auf die Adonisfeier gegen jeden Zweifel geschützt. „Der lang bekleidete Jüngling“, von dem im selben Abschnitt die Rede, hat weisses Inkarnat, ist also weiblichen Geschlechtes.

S. 111. Anm.: Die Angabe, dass ich mich der Euthymidesvasen gelegentlich des Phayllos nicht erinnert hätte, beruht auf Irrtum, denn ich habe sie S. 111 unten in diesem Zusammenhange genannt.

S. 112. Die Hypsishydria wird bereits im Rapporto Volcente, Annali 1831, S. 234, erwähnt.

S. 115. Der Gedanke, dass Διονυσία κρήνη zusammenzuziehen sei, wird noch dadurch gestützt, dass Διονυσιάς als Quellnamen durch Pausanias IV 36,7 belegt wird.

S. 117. Inghirami hat auf Taf. 258 auch das Innenbild schon publiziert.

S. 119. καλις ist gewiss nicht der Anfang eines zum zweitenmale aufgeschriebenen Καλλισθένης, sondern muss Καλλίς gelesen werden, ein bezeugter Frauennamen, der vortrefflich für das Mädchen passt, neben dem er geschrieben steht.

S. 138. Zu der Gruppe einer im Bade kauernden Frau, über welche von einer Dienerin aus der Hydria Wasser gegossen wird, wäre die schöne Zeichnung bei Tischbein III 50 herbeizuziehen.

S. 170. Dass Euphronios und Phintias sich „gemeinsam in einen gewissen Gegensatz zu dem Konkurrenten Euthymides gestellt" hätten, darf man aus dem Grunde nicht annehmen, weil Phintias auf seiner Hydria, Taf. 71, dem Euthymides ein freundliches „Prosit!" zuruft.

S. 177. Der Berliner Krater 2180 wurde nicht „allgemein" dem Euthymides zugeteilt, denn bereits Robert hat in der Archäologischen Zeitung 1878, S. 76, den richtigen Namen Euphronios ausgesprochen.

S. 178. Zweite Zeile von oben: nun statt nur.

S. 179. Der Hund im Innenbilde der Schale des Hegesibulos erledigt nebenbei eine kleine Streitfrage: die Erklärung der Schale im Österreichischen Museum in Wien, Masner No. 321, auf welcher Studniczka (Jahrbuch 1891, S. 258; 1892 S. 144) einen „Opferbetrug des Hermes" vermutete. Der Gott bringe an Stelle eines Schweines schlauerweise einen als Schwein maskierten Hund zum Opfer dar. Beim Hunde des Hegesibulos kommt der vordere Teil des Kopfes und die Beine geradeso auffallend nackt aus dem dunkeln Pelz heraus, wie auf der Wiener Schale; auch die spitze Schnauze bleibt beidemale dieselbe. Hätte Hegesibulos den dichten Pelz, anstatt ihn mit Strichlagen aufzutragen, vielmehr wie der Meister der Wiener Schale einheitlich mit Firnis übermalt, so würden sich beide Tiere wie ein Ei dem anderen gleichen. Auch hat der Wiener Hund gar keinen Schweinekopf. Denn vorne an seiner Schnauze biegt deutlich das Nasloch ein, das beim Schwein im Profil verschwindet, weil die Löcher in der seinen Rüssel quer schneidenden Wühlscheibe sitzen. Man vergleiche die prächtig gezeichneten Eber auf den klazomenischen Sarkophagen, Antike Denkmäler II 25,26, und die ganz entsprechenden Tiere auf Münzen des lesbischen Methymna (Regling, Sammlung Warren, 1068 ff.), auch von Klazomenai selbst (dort No. 1078 f.), und von Lykien (1220—1224), um sich zu überzeugen, dass alte Künstler sich einen solch groben Verstoss gegen die Naturgeschichte nicht zu Schulden kommen lassen. Gegen die bizarre Maskerade spricht auch die Beobachtung, dass die Wiener Schale den Kontur des schwarzen Leibes, besonders deutlich unten, mit kurzen Firnisstrichen, wie mit Fransen umsäumt, die ein zottiges Fell andeuten, dessen sich ein Schwein, am wenigsten ein zahmes Schwein, nicht rühmen kann. Hermes opfert also einfach einen Hund, und dann wird man in Athen am ehesten an ein Opfer für Hekate denken, die solche Spenden erfreuen (Gruppe, Griechische Mythologie 804, Anm. 8, und über die Beziehungen des Hermes zum Hunde: 1319,2).

S. 186. Anm. 1: Die Form der Vase auch bei Lau, Die Griechischen Vasen, Taf. 24,1.

S. 194. Für das Gespann des Dionysos wäre auch Monuments Grecs 1879, Taf. 3, Rayet-Collignon Céramique, S. 279, zu vergleichen, wo der Gott Panther, Greif und Stier zusammengejocht hat.

S. 197. Gegen die Deutung der Amazonengestalt als Erythra, Tochter des Porphyrion, macht bedenklich, dass Porphyrion neben ihr ohne Bart dargestellt ist. Als Vater wäre für ihn der Bart unerlässlich.

S. 216. Unter der Mitte lies: Abb. 79c.

S. 220. Die nächste Analogie zu der Schlange zwischen Hähnen und anderseits den Reitern auf einem Krater aus Naukratis (Gardner, Naukratis II, Taf. 10) ist hier übersehen. Gardner, S. 10, zitiert ähnliche, korinthische Kratere im Louvre.

S. 222. Anm. 1: Zur Litteratur: Ludw. Curtius, Athen. Mitt. 1905, S. 381.

S. 224. Anm. 1: Die Eingeweideschau auch behandelt von Blecher, De extispicio capita tria. Giessen 1905, der die Würzburger Amphora, S. 69, erwähnt.

S. 225. Mitte: Das gleiche Schema der Verkürzung von Vierfüsslern in der Ansicht von hinten wird auch noch für ein Schaf verwendet: Gerhard, Antike Bildwerke, Taf. 32.

S. 230. Zur Rechtfertigung des Anpassens der Inschrift an Verse des Theognis hätte ausdrücklich angeführt werden müssen, dass auf einer etwas älteren Schale, Athen. Mitt. 1884, Taf. 1, ebenfalls die ersten Worte eines Distichon von Theognis aufgeschrieben sind.

S. 237. Anm. 3: Das Gesicht der mittleren Figur auch abgebildet in Monum. Inediti I 27, No. 27c, und die Vase erwähnt Annali 1831, S. 192, Anm. 835. In Zeile 3 des zweiten Abschnittes ist das Komma zwischen „Brunnenhaus der Enneakrunos" zu streichen.

S. 241. Erste Linie des Textes zu Taf. 107,2 lies: rechts oben anstatt links unten.

S. 259. Zur Litteratur: v. Salis, De Doriensium ludorum in comoedia Attica vestigiis, Basel 1905.

S. 274. Der Name Sostratos tritt also nicht, wie Klein, Lieblingsinschriften S. 122, angibt, in Verbindung mit Euthymides, sondern in den drei kontrollierbaren Fällen — No. 3 bei Klein ist verschollen — immer mit Phintias. Denn No. 1 gehört, wie Furtwängler oben S. 68 aussprach, auch dem Phintias; von No. 4 habe ich dasselbe im Jahrbuch 1895, S. 108, nachgewiesen; No. 2 ist die Beugnot-Amphora. Da es sich hier gar nicht um sogenannte Lieblinge handelt, sondern wie bei dem Phayllos vielmehr um Namen damals berühmter Athleten, so brauchen auch Vasen, welche solche Namen tragen, ihrer Entstehungszeit nach nicht innerhalb des für die Schönheit eines Knaben zu steckenden Termines von zehn Jahren eingeschlossen zu werden. (F. H.)

Sämtliche Register werden der Mitarbeit von E. Buschor verdankt.

# I. Verzeichnis der Fundorte

* Nähere Angaben im Text.



# II. Verzeichnis der Inschriften

(s. a. Personenregister)

## A. Signaturen



## B. Lieblingsnamen

## C. Andere Inschriften



# III. Verzeichnis der Meister

---

# IV. Verzeichnis der stilistisch besprochenen Gefäße

* = Im Text abgebildet.

# V. Andere Denkmälergattungen

## A. Plastik

## B. Malerei

## C. Kleinkunst



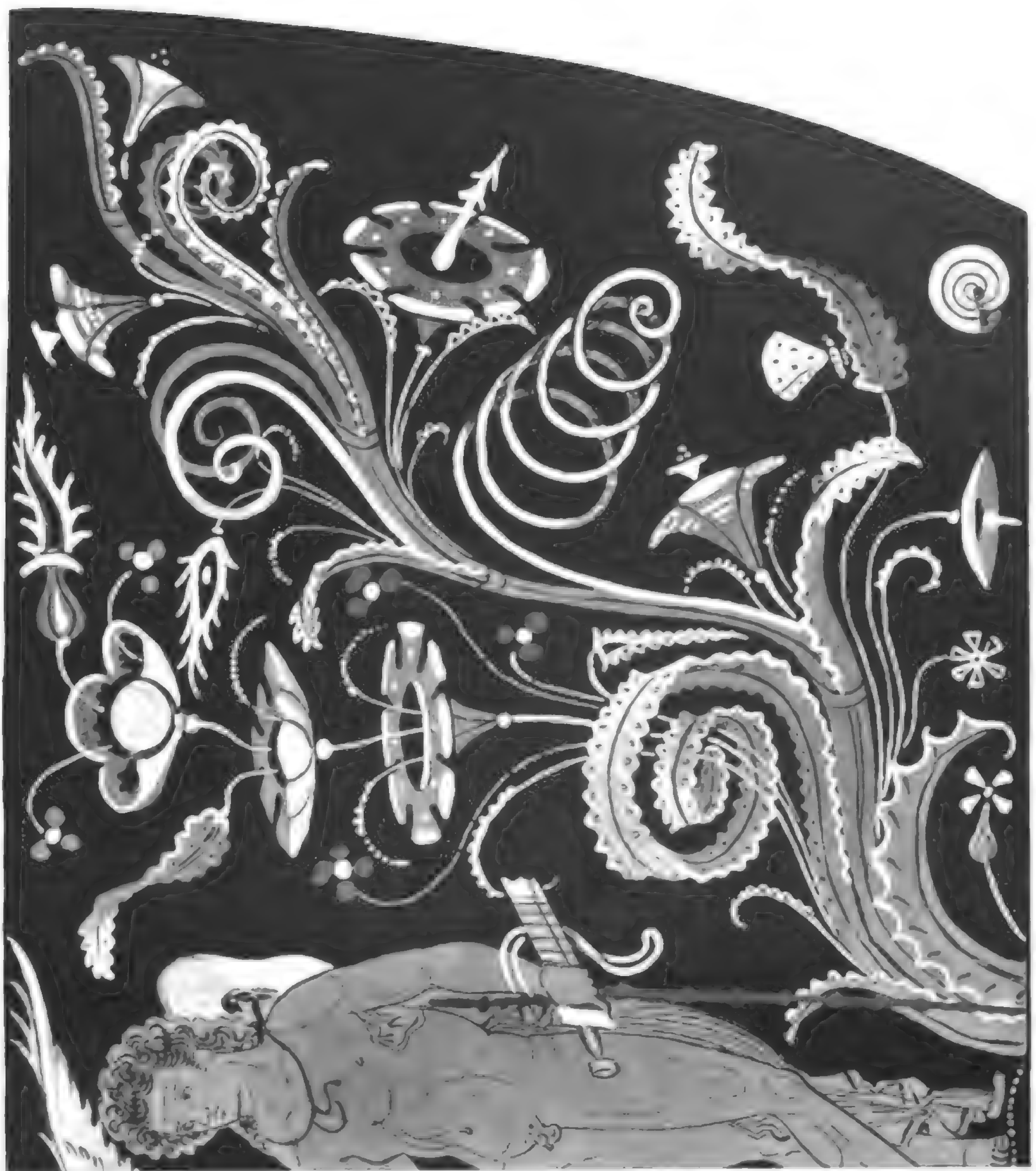
# VI. Personen- und Sachregister

* = Dargestellt. ** = Mit Inschrift.

## A. Personenregister

## B. Sachregister

Abb. 18 Griechischer Bronzespiegel mit gravierten versilberten Figuren



Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei, II. Serie 4. Lfg.

Abb. 78. Krater in München (= Tafel 100, 2)

a

b

c

Abb. 79. Krater mit Deckel in Würzburg und Amphora in Paris.

Abb. 94a. Von einer Lekythos, im Metropolitan-Museum zu New York.

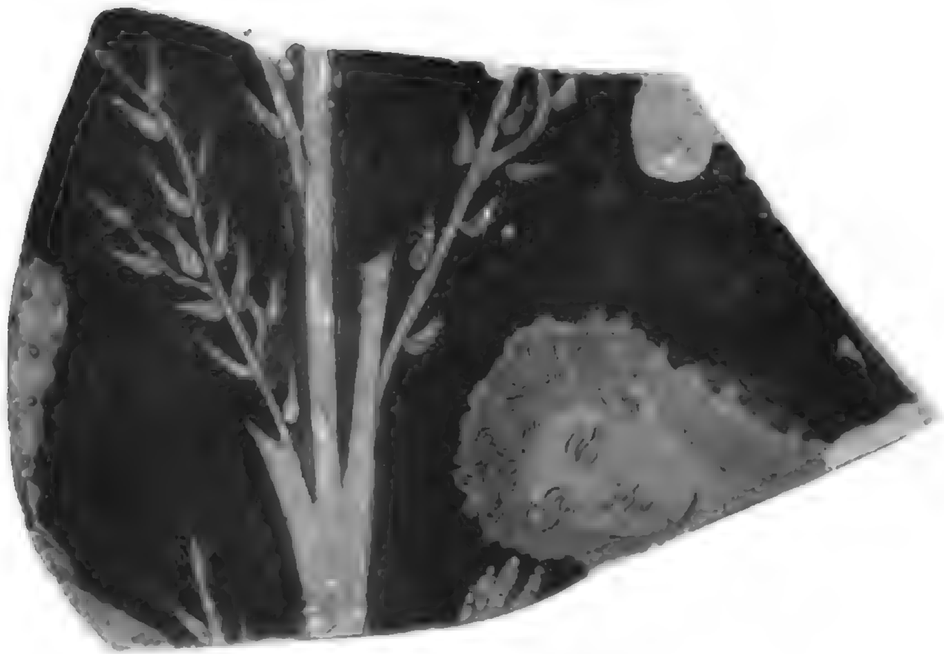
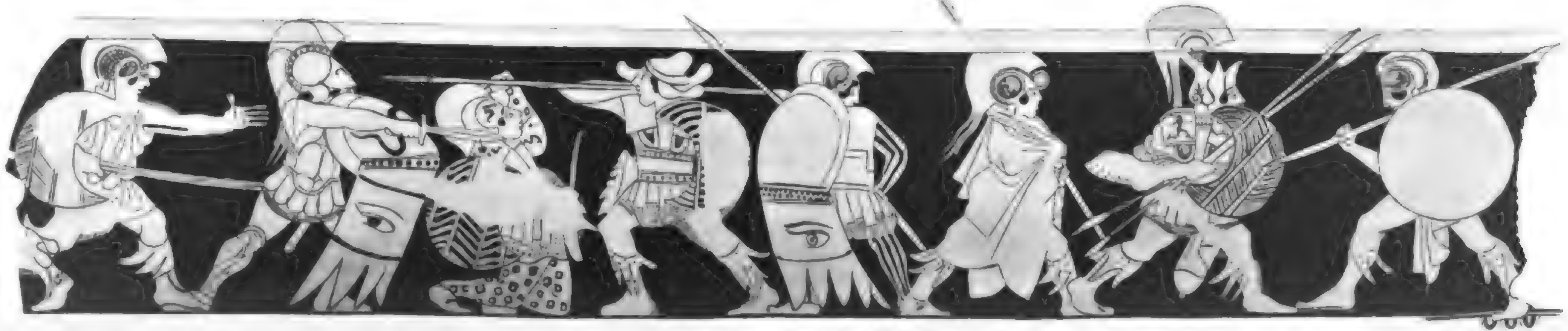
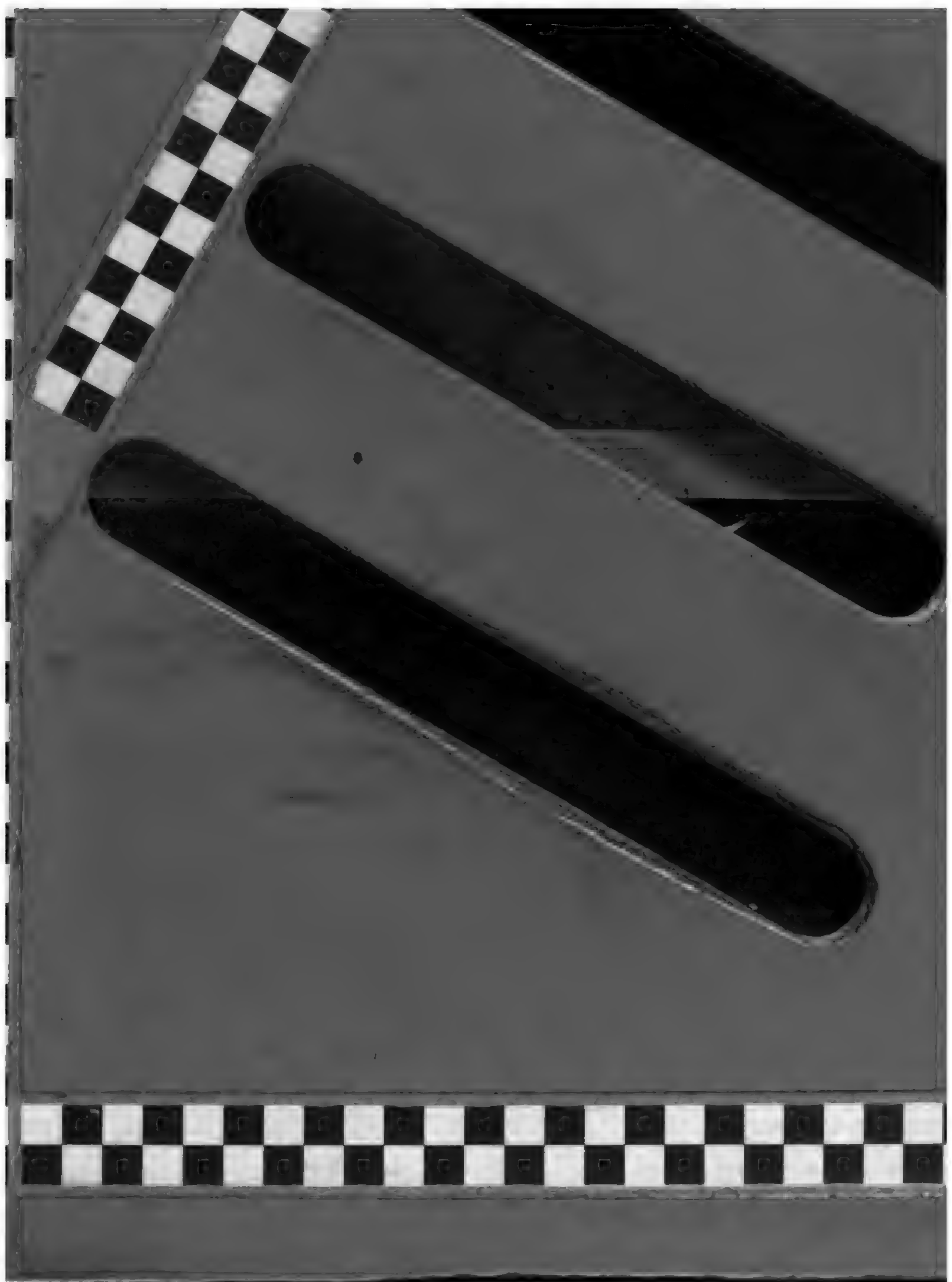
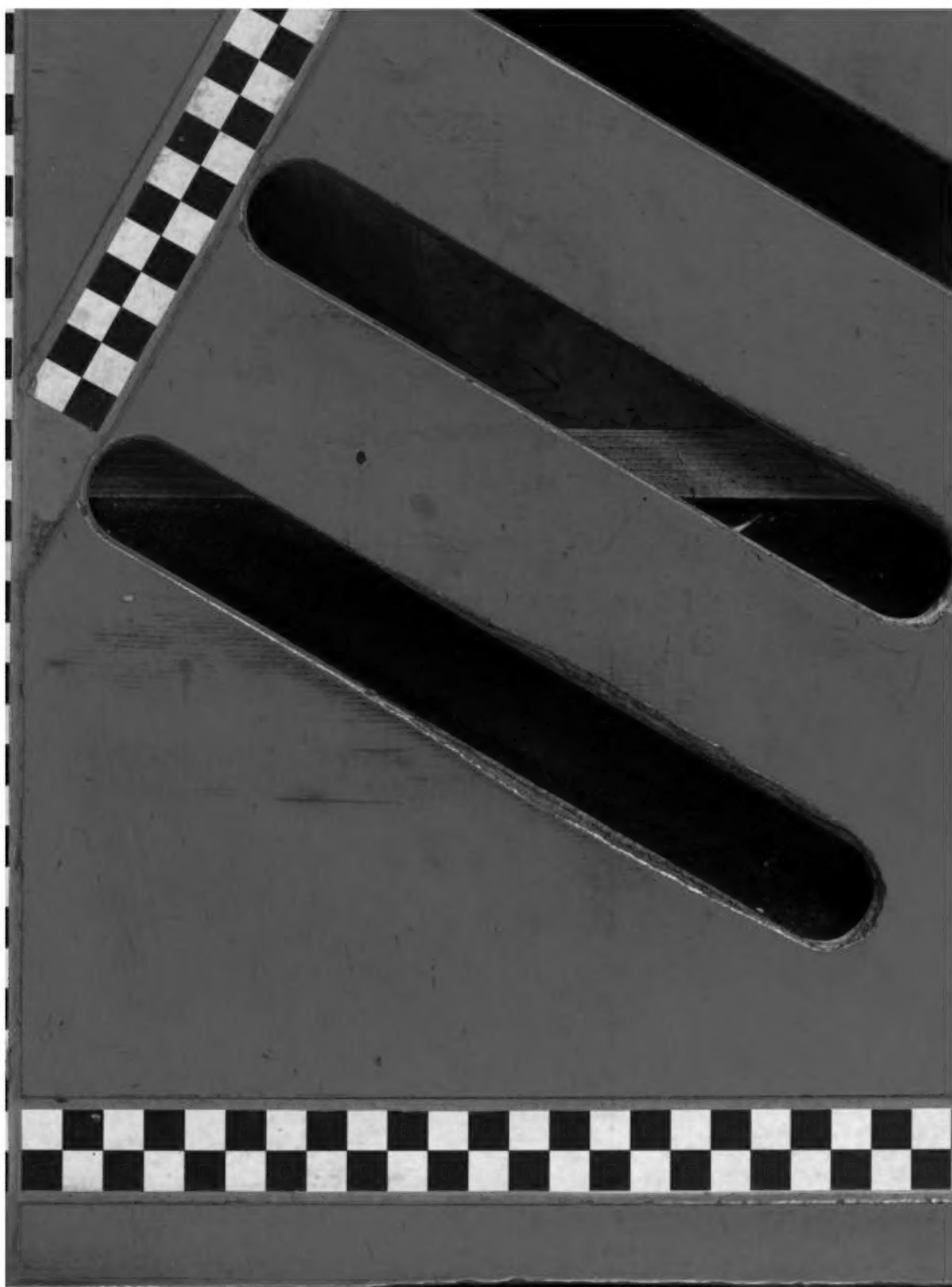
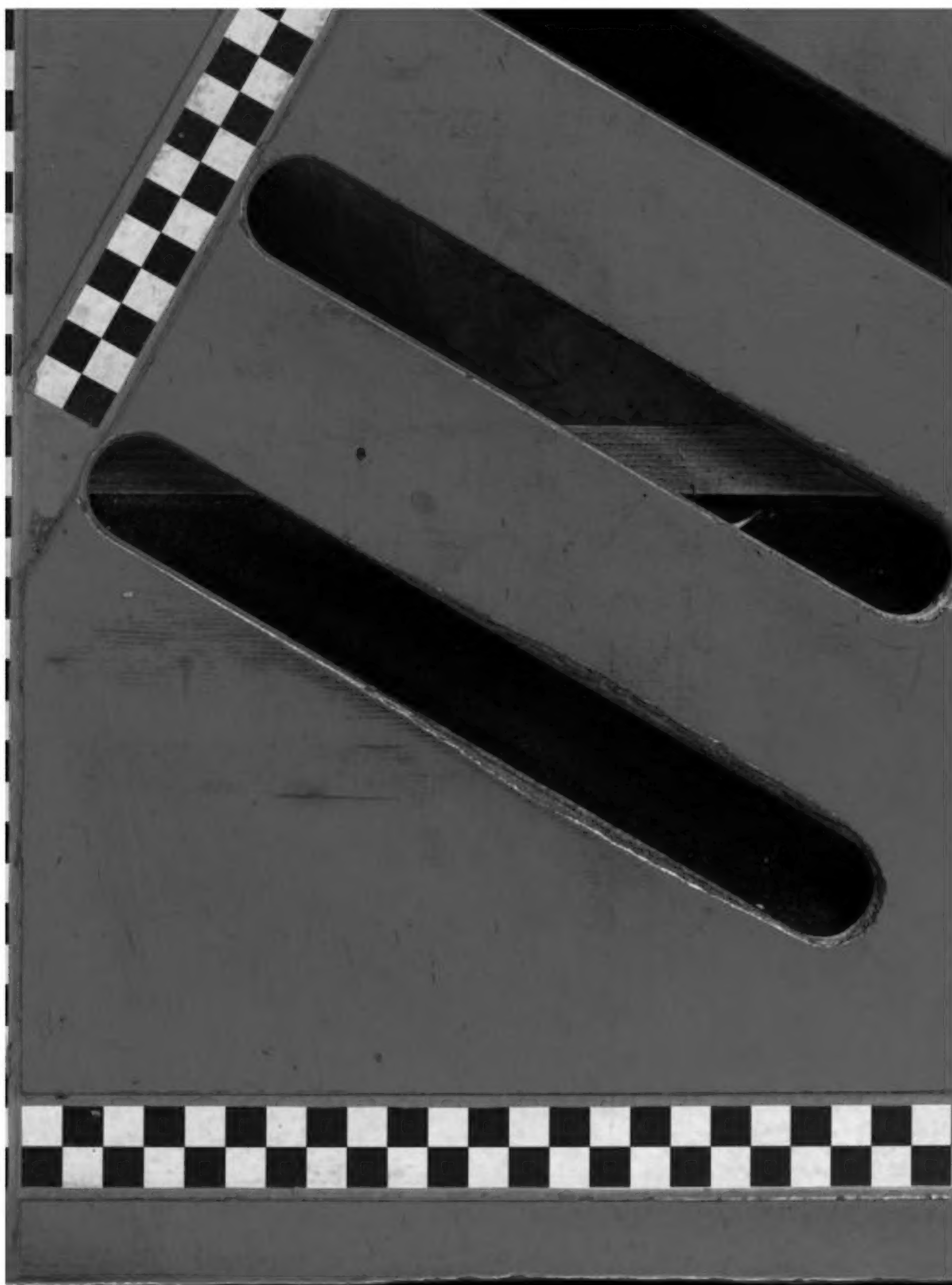


Abb. 94b. Kraterfragment in Privatbesitz.









Digitized by Google